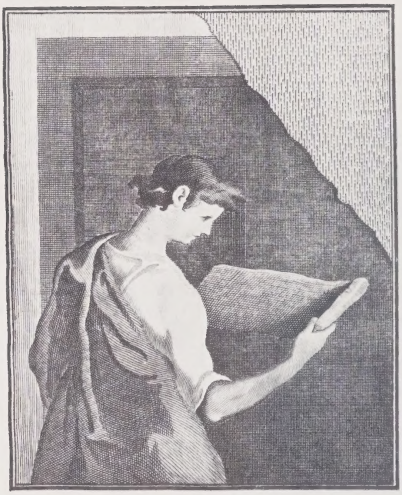
books
ND
623
V5
V46



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/paoloveroneseper01vent

LIBRERIA F. ONGANIA
PIAZZA S. MARCO - ASCENSIONE
VENEZIA

5356

ADOLFO VENTURI

PAOLO VERONESE

(PER IL IV CENTENARIO DALLA NASCITA)

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1928

ND
623
V5
V46

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

GRAFÌA, S. A. I. INDUSTRIE GRAFICHE
Roma, Via Ennio Quirino Visconti, 13-A.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

PAOLO CALIARI, DETTO PAOLO VERONESE

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELL'OPERA DI PAOLO VERONESE: Bibliografia. L'Opera: Paolo entra sin dalle prime pitture nel suo regno di colore, con una personalità formata e sicura, nonostante le influenze del Parmigianino e di Giulio Romano, palesi nei frammenti di villa Soranzo, datati 1551. — La stessa data si legge nel più antico ritratto del Veronese, già nella Raccolta Holford a Londra. — Lo slancio verso la ricchezza cromatica, trattenuto dal ritratto, riappare nella tela delle "Tentazioni di Sant'Antonio" al Museo di Caen, dipinta nel 1552 con qualche ricordo tizianesco, e nelle pitture a questa simili per le Sale dei Dieci, della Bussola e dei tre Capi in palazzo ducale a Venezia, culminanti con la grande creazione di San Marco che incorona le tre Virtù teologali, ora nel Museo del Louvre, prima opera ove squillino le luci di Paolo in tutta la purezza del loro timbro argentino. — Affinità compositive e divergenze di visione pittorica tra la pala tizianesca di Ca' Pesaro e la pala del Veronese in San Francesco delle Vigne. — Intonazione dorata, ingrandimenti formali alla Giulio Romano, reminiscenze tipologiche dal Correggio nell'"Incoronazione„ (a. 1555) e nei quattro Evangelisti della sagrestia di San Sebastiano a Venezia; incertezze di un momento di transizione fra le primitive ricerche di eleganze formali e la composizione sfaccettata, di lontana origine michelangiolesca, che diverrà per il Veronese strumento a più intensi sfavillii cromatici. — Punto d'arrivo di queste nuove ricerche: le pitture del soffitto di San Sebastiano, ove la composizione angolare delle masse e la nuova impressionistica libertà del tocco ci mostrano il Veronese nella pienezza del suo genio di coloritore. — Nel ritratto di Pace Guarienti non si rispecchia così pienamente la grandezza del genio di Paolo, non più libero come nel campo decorativo; e neppure nel bel ritratto di donna e bambino al Louvre, mentre riappare nelle composizioni sacre e allegoriche, quali la "Cena in casa del Fariseo" a Torino, la "Sacra Famiglia„ di San Francesco delle Vigne, i tondi della libreria marciana, la gran pala di San Zaccaria, e soprattutto la preziosa anconetta del Louvre e la "Vergine col Bimbo e Santa Caterina" agli Uffizi, finchè d'un balzo raggiunge il suo culmine con la decorazione pittorica di Villa Barbaro a Masèr, dove il genio del Veronese trova la sua più audace e trionfale espressione nel grido cromatico ottenuto con la libertà improvvisatrice del tocco e il contrasto fra tinte calde e morbide e le acute fondamentali tonalità argentine: anche il carattere della decorazione, animato da frequenti motivi illusionistici, è nuovo nel mondo di Venezia cinquecentesca. — Ritratti contemporanei alle pitture della Villa Barbaro: l'effigie dello stesso Barbaro nella Galleria Pitti, un'effigie di gentiluomo ignoto nella Galleria di Dresda, i ritratti del Conte Porto col figlio nella Casa d'arte Contini a Roma e della Contessa Porto (?) con la bambina nella raccolta Walters a Baltimora. — Il Veronese inizia le sue traduzioni della contemporanea vita veneziana in spettacoli di sfarzo e di festa con la gran tela raffigurante "Alessandro e la famiglia di Dario" nella Galleria Nazionale di Londra, e riflette la serenità del suo spirito attratto dallo sfavillio delle gemme e delle sete screziate anche nelle pitture sacre del coro di San Sebastiano a Venezia, e nella gran pala del "Mar-

tirio di San Giorgio" a Verona. — Eccezione rarissima in quest'arte trasportata solo verso la gioia del colore vibrante e puro, la piccola "Crocefissione" del Louvre, pervasa da un senso profondo di umana emozione, di spirituale delicatezza. — Nell'accordo sottile tra un'atmosfera verde subacquea e un'espressione di meditativa incertezza, ancora tocca delicate sfumature spirituali l'arte del Veronese nel ritratto di gentiluomo in palazzo Colonna a Roma, che per luministiche ricerche e aristocratica sobrietà d'intonazione s'accosta alla "Madonna di San Polo" a Verona. — Pieno abbandono al colore, letizia di tinte ridenti e chiare, di superfici limpide e brillanti, nello "Sposalizio di Santa Caterina" della Galleria di Venezia, e nel "Riposo sulla via dell'Egitto„ a Sarasota nella Florida. — Una collana di capolavori nella Galleria di Dresda, dai delicati accordi argentini della "Famiglia Cuccina davanti alla Vergine", all'oltranza cromatica dell'"Adorazione de' Magi" e della "Cena per le nozze di Cana". — Affinità del miracolo di San Barnaba nella Galleria di Rouen col quadro della famiglia Cuccina. — Culmine di questo periodo d'ebbrezza cromatica, successivo alla decorazione di Villa Barbaro, la figura di "San Menna" nel trittico di Modena. — Si attenua alquanto la gran forza del colore nel "Martirio di San Genesio" al Prado e nel "Centurione davanti a Cristo" della stessa Galleria, riflessi indeboliti delle opere di Dresda e di Modena. — Altra manifestazione di delicata spiritualità nell'arte del Veronese: la "Visione di Sant'Elena" a Londra, visione di dolore e di pace creata in un istante di puro smarrimento contemplativo. — Nei quadri allegorici della Galleria Nazionale di Londra ("Scorno", "Rispetto", "Infedeltà", "Felice Unione"), il Veronese attenua le sfaccettature e i conseguenti sfavillii, per ottenere forme più soffici e accordare ad esse lo splendore diffuso e madido delle carni e delle stoffe; dipinge con una scioltezza, una morbidezza di pennello ignota alle magnifiche improvvisazioni di Villa Barbaro. — Sintomi di decadenza nel "Martirio di Sant'Afra" a Brescia. — Opere tipiche del Veronese per il loro carattere di pompa e di festa: i Cenacoli, e cioè la "Cena di San Gregorio" nel Santuario di Monte Berico, la "Cena in casa del Fariseo" al Louvre, la "Cena in casa di Levi" nella Galleria di Venezia. — Accenni manieristici nel "Martirio di Santa Giustina" a Padova; ricerche di luminismo tintorettesco nell'"Assunta" della Galleria di Venezia, opera di collaborazione, e nella fulgida "Assunta„ del Museo di Dijon, attribuita al Tintoretto. — Ultimo e pieno trionfo del colore veronesiano nelle pitture della Sala del Collegio in Palazzo Ducale a Venezia. — Preludio allo spirito della decorazione settecentesca, a Tiepolo, Watteau e Boucher: il "Ratto d'Europa", nella Sala dell'Anticollegio. — Ricerca d'effetti di grandiosità monumentale nel "Sant'Antonio in cattedra" della Galleria di Brera; riflesso dello splendore cromatico spiegato dal Veronese con le pitture della Sala del Collegio, nell'allegoria di "Venezia che riceve tributi da Cerere", frammento di soffitto nella Galleria veneziana. Le pitture delle Sale del Collegio e dell'Anticollegio, come l'allegoria della pinacoteca di Venezia, sono l'ultima espressione caratteristica e piena del genio veronesiano. La contaminazione con l'arte del Tintoretto, già notata in altre opere, continua e s'accentua nei sette frammenti della decorazione di San Nicoletto de' Frari; lo splendore cromatico s'attenua come per stanchezza, e l'enfasi degli atteggiamenti s'accentua nell'"Annunciazione" della R. Galleria di Venezia; tende ad appassire la freschezza del colore veronesiano nei due quadri del Louvre: "Ester davanti ad Assuero„ e "Susanna al bagno". — La decadenza precipita, aiutata da una sempre più estesa collaborazione, nella pala della chiesa di San Giuliano a Rimini, nell'"Adorazione dei Pastori" del monastero di San Giuseppe a Venezia, nella

"Difesa„ e nella "Conquista di Smirne" a Palazzo Ducale; anche nel "Trionfo di Venezia", macchina gigantesca costruita da Paolo, manierista di se stesso, sul finir della vita. — Considerazioni generali sull'educazione e sulle caratteristiche fondamentali dell'arte di Paolo. — Catalogo delle opere.

Notizie.

1528 — Data della nascita di Paolo Veronese.

Dall'Anagrafe di Verona si traggono i seguenti dati sulla famiglia del pittore:

Paolo è figlio dello spezzapreda Gabriele e di Caterina.

Gabriele, a sua volta, nato nel 1497 e morto a Verona fra il 1553 e il 1555, era figlio di un Piero di Gabriele, esso pure spezzapreda, il quale proveniva da Como ed era a Verona dal 1502.

Fra i numerosi fratelli di Paolo meritano d'essere ricordati Francesco (o anche Zuanfrancesco), nato circa il 1520, spezzapreda come il padre, che si trova ancora vivente ed operante a Verona in un documento del 1557; Antonio, di quattro anni più giovane di Francesco, dai documenti detto di professione *Rechamador*; infine Benedetto, più giovane di Paolo, che gli fu attivissimo collaboratore, pittore lui stesso di qualche fama.

Come spesso accade, la parte più lacunosa ed oscura nella vita di Paolo è il periodo dell'infanzia e della prima giovinezza. Le discussioni incominciano sulla determinazione dell'anno in cui il pittore vide la luce, poichè più non ci è conservato l'atto di nascita. Tuttavia una concomitanza di ragioni documentali induce a creder sicura la data del 1528.

Le ragioni favorevoli a questa data sono numerose:

1ª Il Necrologio dell'Ufficio Sanitario di Venezia dice che Paolo morì il 19 aprile 1588 all'età di 60 anni.

2ª Nell'Anagrafe di Verona (sezione di San Paolo), sotto la data del 22 giugno 1529, sono nominati: Piero « spezzapreda a. 50, Lucia sua m. 47, Gabriel fiolo 25 (??), Catharina sua m. 30, Margharita 11, Zuanfrancesco 9, Antonio 7, Laura 6, Paulo 1, fioli ». È vero che in documenti successivi dell'Ana-

grafe le età rispettive dei padri e dei figli sono un po' cambiate, ma ad ogni modo dal primo documento è dimostrato che Gabriele spezzapreda aveva già un figlio Paolo d'anni 1.

3ª In un altro documento dell'Anagrafe di Verona (sezione di Santa Cecilia), un Paolo è nominato come « discipulus seu garzonus » di Antonio Badile, sotto la data 2 maggio 1541. Quivi egli è detto di quattordici anni. Sebbene non sia provata l'identità dei due Paolo, tuttavia, sapendo per deduzioni stilistiche certe che il Veronese fu scolaro di Badile, è presumibile si tratti in questo documento di Paolo Caliari. Ed è questa una prova probabile che viene ad aggiungersi alle altre certe.[1]

Dunque, intorno ai primi anni di Paolo Veronese, può dirsi che egli nacque a Verona nel 1528 dallo spezzapreda Gabriele di origine lombarda e da una Caterina, e che incominciò a studiare alla bottega di Antonio Badile. La prima data riferentesi alla sua attività di pittore risale al

1551 — Egli eseguisce in quest'anno gli affreschi di Villa Soranzo presso Castelfranco in collaborazione con lo Zelotti. Chi gli fece ottenere quest'incarico fu, secondo il Ridolfi, l'architetto Sanmicheli. La data è iscritta sopra un frammento che conservasi alla Pinacoteca Manfrediana (Seminario di Venezia).

1552 — Probabilmente Paolo, con Zelotti e Brusasorzi, decora a fresco il Palazzo di Giuseppe Porto a Vicenza, finito in quell'anno. E con ogni verosimiglianza nella stessa epoca, insieme con Zelotti e Fasolo, lavora ad affrescare la Villa Porto a Thiene, opera ricordata dal Vasari.

1552 — Paolo Veronese, Paolo Farinati, Domenico Brusasorzi e Battista del Moro ricevono dal Cardinale Ercole Gonzaga l'incarico di dipingere un quadro ciascuno per ornarne gli altari delle cappelle nel Duomo di Mantova, da poco rifatto

---

[1] Per una più larga discussione intorno alla data di nascita di Paolo Veronese cfr. Biadego, *Intorno a Paolo Veronese, in Atti del R. Istituto Veneto* (serie 7ª, X, pag. 99).

su progetto di Giulio Romano. Paolo Veronese eseguisce la *Tentazione di S. Antonio* che, asportata dai Francesi nel 1797, trovasi ora al Museo di Caen.

1553, marzo 11 — I quattro artisti suddetti scrivono al Cardinale Gonzaga per sollecitare il ritiro e il pagamento delle loro opere.

1553-4 — Paolo, in collaborazione con Zelotti e Ponchino, eseguisce i soffitti delle tre Sale del Consiglio dei Dieci a Palazzo Ducale. Non si conservano documenti, ma le incorniciature dei soffitti recano le armi dei Dogi Francesco Donato († 1553) e Marcantonio Trevisan, morto, dopo breve regno, nel 1554.

1555, gennaio 14 — Vincenzo Zeno dichiara che in una delle sue case nella parrocchia dei SS. Apostoli abita PaoloVeronese e che gli paga 32 ducati di pigione all'anno.

1555, giugno 3 — Paolo Veronese si obbliga, con un patto concluso nella villa di Francesco Pisani a Montagnana, a dipingere una *Trasfigurazione* per l'altar maggiore della chiesa Parrocchiale di Montagnana e promette di consegnarla finita per il Natale. Il quadro trovasi ancor oggi a Montagnana, ed è una delle poche opere firmate di Paolo.

1555 — Riceve dai monaci di San Sebastiano l'incarico di eseguire il soffitto della sagrestia di questa chiesa. La data del compimento si legge ancora in uno dei tondi con putti: 23-XI-1555.

1555, dicembre 1 — Finita appena la decorazione della sagrestia, Paolo riceve l'incarico di ornar di pitture il soffitto della chiesa.

1556, agosto-settembre — Paolo Veronese riceve l'incarico di eseguire tre tondi per la Libreria del Sansovino. Il medesimo incarico vien dato ad altri sei artisti: Zelotti, Schiavone, Salviati, Giovanni Del Mio, Franco e Giulio Licinio.

1556, settembre 24 — Paolo Veronese riceve il primo pagamento per il lavoro sopraddetto.

1556, ottobre 31 — Gli vengono pagate le ultime rimanenze per il soffitto di San Sebastiano.

1556 — Eseguisce il *Ritratto di Pace Guarienti* (la data è iscritta sul quadro).

1557, febbraio 10 — Avviene il saldo dei pagamenti per i tre tondi della Libreria.

1557, circa — Veronese orna di affreschi il Palazzo Trevisan a Murano, in collaborazione con lo Zelotti. È questa l'ultima volta in cui ci è dato constatare la collaborazione dei due pittori.

1558, marzo 31 e ottobre 8 — Paolo riceve pagamenti dai monaci di San Sebastiano, probabilmente per gli affreschi da lui eseguiti sulle pareti della navata e sul coro della chiesa.

1558, ottobre 26 — Il falegname Domenego si obbliga a rimanere fedele al progetto di Paolo nel lavorar l'organo di San Sebastiano.

1559, gennaio 29 — Il tagliapietra Salvatore s'impegna di eseguire l'altar maggiore di S. Sebastiano su disegno del Veronese.

1560, marzo 1 — Paolo riceve ancora un pagamento per la Libreria del Sansovino (è probabile che si tratti dei due Filosofi, da lui eseguiti per la medesima).

1560, aprile 1 — Paolo riceve il saldo dei pagamenti per le pitture dell'organo di San Sebastiano.

1560 — In tale anno, secondo il Ridolfi, il Veronese andò a Roma con il Procuratore Girolamo Grimani.

? — Poco dopo il 1560 egli eseguisce il grande ciclo d'affreschi in Villa Masèr.

1562 — Paolo eseguisce per San Benedetto di Polirone tre quadri, ora perduti.

1562 — Riceve l'incarico di dipingere una pala per la chiesa di San Zaccaria (ora all'Accademia di Venezia, n. 37) da Francesco Bonaldo, in memoria del padre Gerolamo e del figlio Giovanni, mortigli ambedue l'anno prima.

1562, gennaio 7 — Il Veronese, il Tintoretto e Orazio Vecellio ricevono l'incarico di dipingere una tela ciascuno per la Sala del Maggior Consiglio. Le opere andaron distrutte nell'incendio del 1577.

1562, giugno 6 — I monaci di San Giorgio Maggiore commettono a Paolo una tela rappresentante le *Nozze di Cana*, per il loro refettorio.

1563, ottobre 6 — Il Veronese consegna compiuta la tela suddetta.

1563 — Dagli *Atti della Fabbriceria di S. Marco* appare che Paolo, Tiziano, il Pistoia, lo Schiavone e il Tintoretto fan parte di una Commissione incaricata di esaminare i musaici dei fratelli Bianchini.

1564, novembre 20 — Paolo Veronese riceve il pagamento di due lunette da lui eseguite per la Corte della Procuratia, ora perdute.

1565, gennaio 18 — Dalle notifiche del sestiere di Cannaregio risulta che « Paulo pitor Veronese » abita a San Felice, nella casa di Vincenzo Morosini e che « de fito pagia duc. 60 ».

1565, aprile 6 — Paolo Veronese riceve un altro pagamento per le lunette della Corte delle Procuratie.

1565 — Eseguisce due cartoni per i mosaici di San Marco.

1565 — Eseguisce i tre quadri del coro di San Sebastiano.

1566, aprile — A Verona sposa Elena, figlia del suo maestro Badile.

1567 — Eseguisce il *Battesimo nel Giordano* per la chiesa abbaziale di S. Giovanni in Latisana.

1568 — Gli nasce il figlio Gabriele.

1570 — Gli nasce il figlio Carlo.

1570 — Gli vien dato l'incarico di eseguire per il refettorio di San Sebastiano la *Cena in Casa del Fariseo.*

1572 — Dipinge il *Banchetto di San Gregorio Magno* per il Santuario di Monte Berico.

1573 (prima del) — Eseguisce il *Convito in Casa di Simone Fariseo* per i Padri Serviti. La data *ante-quam* si deduce dal fatto che il quadro è citato nelle carte del processo dell'Inquisizione del 1573.

1573 — Eseguisce per il refettorio dei Frati dei SS. Giovanni e Paolo la *Cena in Casa di Levi,* ora all'Accademia di Venezia, che porta la data 20-IV-1573. Tale quadro gli causa un processo da parte dell'Inquisizione, il cui incartamento è ancora conservato nell'Archivio di Venezia, interessantissimo per le risposte del pittore all'Inquisitore, come può vedersi da alcune battute qui trascritte:

(Gli incartamenti del processo sono conservati nell'Archivio di Stato di Venezia. E sono riprodotti dall'Yriarte: *Vie des patriciens à Venise*):

« Die Sabbati 18 Mensis Julii 1573
Constitus in Sancti Officio coram Sacro Tribunali.

Ei dictum (l'Inquisitore): In questa *Cena,* che havete fatto in S. Giov. Paulo che significa la pittura di colui che li esse il sangue dal naso?

Respondit (Paolo): L'ho fatto per un servo, che, per qualche accidente, li possa esser venuto il sangue del naso.

E. D.: Che significa quelli armati alla Thodesca vestiti con una la(m)barda per uno in mano?

R.: El fa bisogno che dica qui vinti parole!

E. D.: Ch'el dica.

R.: Nui pittori si pigliamo la licentia che si pigliano i poeti et i matti, et ho fatto quelli dui Alabardieri, l'uno che beve, et l'altro che magna presso una scala morta, i quali sono messi là, che possino far qualche officio parendomi conveniente ch'el patron della Casa che era grande e richo, secondo che mi è stato detto, dovesse haver tal servitori.

E. D.: Quel vestito da buffon con il papagalo in pugno, a che effetto l'havete depento in quel telaro?

R.: Per ornamento, come si fa.

E. D.: Alla tavola del Signor, chi vi sono?

R.: Li Dodici Apostoli.

E. D.: Che effetto fa S. Pietro che è il 1º?

R.: El squarta l'agnelo per darlo all'altro capo della Tola.

E. D.: Che effetto fa l'altro che l'è appresso?

R.: L'ha un piato per ricever quel che li dà S. Pietro.

E. D.: Dite l'effetto che fa l'altro che è appresso a questo.

R.: L'è un che ha un piron, che si cura i denti.

E. D.: Chi credete voi veramente che si ritrovasse in quella Cena?

R.: Credo che si trovassero Cristo con li suoi Apostoli, *ma se nel quadro li avanza spacio io l'adorno di figure, secondo le inventioni.*

E. D.: Se da alcuna persona vi è stato commesso che voi dipingeste in quel quadro Thodeschi et buffoni e simili cose.

R.: Signori, no. Ma la commissione fu di ornar il quadro secondo mi paresse, il quale è grande e capace di molte figure, si come a me pareva.

E. D.: Se gli ornamenti che lui pittore è solito fare dintorno le pitture o quadri è solito di fare convenienti e proporzionati alla materia e figure principali, o veramente a bene placito, secondo che li viene in fantasia senza alcuna discrettione e giuditio.

R.: Io fazzo le pitture con quella consideratione che è conveniente, che il mio intelletto può capire.

Interrogatus se li par conveniente che alla Cena ultima del Signore si convenga dipingere buffoni ubriachi Thodeschi et simili scurrilità.

R.: Signori no.

Interrogatus: Non sapete voi che in Alemagna et altri lochi infetti di heresia sogliono con le pitture diverse e piene di scurrilità et simili inventioni dilegiare vituperare e far schermo delle cose della S. Chiesa Cattolica per insegnar mala dottrina alle genti idiote ed ignoranti.

R.: Signori sì che l'è male, ma perchè tornerò anchora a quel che ho ditto, che ho obbligo di seguir quel che han fatto li miei maggiori.

E. D.: Che hanno fatto i vostri maggiori? Hanno fatto forse cosa simile?

R.: Michel Agnolo in Roma, dentro la Cappella Pontifical, vi ha depento il N. S. Jesu Christo, la s.ma Madre et S. Zuane, S. Pietro et la Corte Celeste, le quali tutte sono fatte nude, dalla Vergine Maria in poi, con atti diversi, con poca reverentia.

E. D.: Non sapete voi che depengendo il Giuditio Universale, nel quale non si presume vestiti, o simili cose, non occorrea dipinger veste, et in quelle figure non vi è cosa se non de spirito, non vi sono buffoni nè cene nè arme, nè simili buffonerie? Et se li pare per questo o per qualunque altro esempio di far bene di haver dipinto quadro in quel modo che sta, et se si vol defender chel quadro sta bene et condecentemente.

R.: Sig. Illmo no, che non lo voglio defendere, ma pensava di far bene. Et che non ho considerato tante cose, pensando di non far disordine sommo, tanto più che quelle figure di buffoni sono di fuora del luogo dove è il N. Signore ».

Dopo di che Paolo Veronese è condannato a correggere a sue spese la pittura entro tre mesi.

1573 — Dipinge l'*Adorazione de' Magi* per la chiesa di San Silvestro (opera datata, di collaborazione, ora alla National Gallery di Londra).

1575, marzo 30 — Paolo e il fratello Benedetto si trovano a lavorare a Padova, ed eseguiscono il *Martirio di Santa Giustina* appunto durante tale dimora.

1575 — Paolo viene incaricato di decorar il soffitto della Sala del Collegio, distrutta l'anno prima da un incendio.

1575-77 — Riceve ripetutamente pagamenti per il lavoro suddetto.

1576 — Dipinge il *Ratto d'Europa* per Jacopo Contarini.

1578, aprile 7 — In una lettera fa allusione a certi ritratti eseguiti in collaborazione con Benedetto.

1578, luglio 26 — Paolo valuta insieme con Palma il Giovane i quattro quadri mitologici del Tintoretto nell'Anticollegio.

1578 — Riceve l'incarico di eseguir tele per la Sala del Maggior Consiglio, distrutta da un incendio nel 1577, e vi dipinge negli anni successivi il *Trionfo di Venezia* e le *Battaglie di Smirne e di Scutari*.

1581, circa — Acquista una casa e qualche podere a Sant'Angelo di Treviso.

1581 (intorno al) — Eseguisce l'*Annunciazione* della Scuola dei Mercanti (ora all'Accademia di Venezia, n. 260), e la pala dell'altar maggiore di San Luca.

1584, marzo 26 — Viene incaricato di eseguire due quadri di altare (ancora esistenti) per San Giovanni Xenodochio.

1584, giugno 1 — Paolo Veronese scrive a Francesco Soranzo, ringraziandolo di quanto ha fatto per lui e raccomandandogli i suoi affari.

1588, aprile 19 — Muore a Venezia ed è sepolto in San Sebastiano.

* * *

Pochi artisti si presentano nelle prime opere con uno stile così svolto e sicuro come Paolo Veronese,[1] discepolo nel 1541 di Antonio Badile e nel 1551 autore degli affreschi di Villa Soranzo, di cui rimangono pochi frammenti nella sagrestia di San Liberale a Castelfranco e nella galleria del Seminario a Venezia. Un'eco delle eleganze del Parmigianino ripercuote l'immagine oblunga della *Temperanza* (fig. 1) seduta in tensione obliqua, con un adorno vaso tra le mani, che par uscito dalla bottega di Alessandro Vittoria. Un panneggio annodato

---

[1] Bibliografia su Paolo Veronese: Guisconi (Anselmo) (probabilmente pseudonimo di Francesco Sansovino), *Tutte le cose notabili, ecc., in Venezia*, 1556; Vasari, ed. Milanesi, tomo VI: 1° *Vita di Michele Sanmicheli*, pag. 369 - 2° *Vita di B. Garofolo e G. da Carpi*, pag. 489 - 3° *Vita di Battista Franco*, pag. 588; Palladio, *Architettura*, libro II, Venezia, 1570; Sorte (Cristoforo), *Osservazioni sulla pittura* ecc., Venezia, 1580; Sansovino (Francesco), *Venezia città nobilissima e singolare, descritta*, Venezia, 1580; Borghini (R.), *Il riposo*, libro IV, pagg. 561-3, Firenze, 1564 (gli dà a maestro Antonio Badile « suo zio » e dice: « Trovasi oggi Paolo d'anni 52... ». Elenco di opere senza commenti); Ridolfi (C.), *Le meraviglie dell'arte*, 1648 (confronta anche l'edizione annotata da von Hadeln, Berlino, 1914); Boschini, *La carta del navegar pittoresco*, Venezia, 1660; Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia, 1674; Dal Pozzo (Bartolomeo), *Le vite de' pittori, degli scultori e architetti veronesi*, Verona, 1718, pagg. 77-114 (lo dice nato nel 1532 e discepolo di A. Badile insieme con Zelotti. Nomina le sue opere senza alcun rispetto per la cronologia e ne descrive molte scomparse [p. es.: camera dipinta a fresco a Cuzzano, Palazzo de' Signori Conti Allegri « che tuttavia si conserva assai bene »]); Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani*, Venezia, 1760; Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, 1771; Cicogna (E. A.), *Delle inscrizioni veneziane*, Venezia, 1834 (capitale per tutte le notizie biografiche); Biadego (G.), *Atti del R. Istituto Veneto* (a lui si devono le ricerche nell'Anagrafe di Verona, Serie VII, vol. X, p. 99); Gauthier, *Guida dell'amatore al Museo del Louvre;* Zanandreis (Diego), *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi, a* cura di Giuseppe Biadego, Verona, 1891; Caliari (Pietro), *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Roma, 1888; Yriarte (Ch.), *Paul Véronèse*, Paris, 1888; Meissner (F. H.), *Veronese*, in *Knackfuss Kuenstler Monographien*, Biclefeld, Leipzig, 1897; Bell (A.), *Paolo Veronese*, Londra, 1905; Gray (Gow. A.), *The Masterpieces of V.*, London, 1908; Fiocco (G.), *Paolo Veronese*, Apollo, Bologna, 1928; *La Villa di Masér in Provincia di Treviso*, Roma, 1903 (vi sono raccolte tutte le testimonianze relative alla villa da Vasari, Palladio, Ridolfi ai lavori del Blanc e dell'Yriarte); Ruskin, *Modern Painters*, G. Allen ed., London, 1911, vol. III, pag. 39; Hadeln, *Nota nel Thieme-Beker* 1911; Idem, *Note al Ridolfi*, ed. Berlino, 1914; Idem, *Veronese und Zelotti*, in *Jahrbuch der pr. Kunsts.*, 1914, XXXV, II-III, pagg. 168 e sgg., e Id., 1915, II, pagg. 97 e sgg.; Idem, *Wann ist P. V. geboren?, Kunstchronik*, 1910-11, pag. 257; Idem, *Beiträge zur Tintoretto Forschungen* (a proposito dei filosofi della Biblioteca del Sansovino), in *Jahrb. Pr. Ksts*, 1911, pag. 25; Idem, *Die Vorgeschichte von Tintorettos Paradies im Dogen Palast* (a proposito del Paradiso di P. V. a Lille); Idem, *Paintings by Veronese from the Collection of Kaiser Rudolf the second*, in *Art in America*, I, 1913, pag. 234; Idem, *Drawings by P. V.*, in *Burlington Magazine*, nov. 1925, pag. 298; Idem, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*, Berlin, 1926; Foratti, *Paolo nelle Ville del Veneto*, in *Rassegna d'arte antica e moderna*, 1919; Peraté (André), V. volume de l'*Histoire de l'Art de Michel;* Eua Tea, *Il Cromatismo di Paolo Veronese*, in *L'Arte*, 1920, fasc. I-II; In-

Fig. 1 — Castelfranco, Duomo: Veronese: *La Temperanza*

in alto a una colonna, nell'angolo a destra, un secondo vaso ricchissimo impostato alla cornice, nell'angolo a sinistra, controbbilanciano l'atteggiamento arretrante della figura. E i drappi non cadono morbidi come sulle forme tizianesche, o lampeggianti come su quelle del Tintoretto, ma s'aggirano in pieghe incise e tortili, legando com'edera le forme imponenti, con un effetto di lineare stilismo, che è estraneo alla pittura giorgionesca, e ci richiama ancora lontanamente le studiate grafie dei panneggi emiliani. Rispecchiano intenti di pura decorazione le linee architettoniche, il delicato barocco dei vasi e dell'acconciatura muliebre, la sapiente eleganza del panneggio. Ma soprattutto il colore, centro dell'arte veronesiana, dà un primo annuncio della sua rarità preziosa, nelle tinte svanite, verde-

---

GERSOL SMOUSE (FLORENCE), in *Gazette des B. A.*, febbraio 1924; HADELN, *Two Portraits by P. V.*, in *Burlington Magazine*, novembre 1924, XLV, pag. 209; COLETTI (LUIGI), *Paesi di Paolo Veronese*, in *Dedalo*, novembre 1925, pag. 375; FIOCCO, *P. V. und Farinati*, in *Jahrbuch der Kstsamml., in Wien i Neue Folge*, Band., I, 1926; INGERSOLL SMOUSE (FLORENCE), *Les « Pietà » du Veronese*, in *Gaz. des B. A.*, luglio-agosto 1926; HADELN, *Some Portraits by Paolo Veronese* in *Art in America*, vol. XV, ottobre 1927; COLETTI (L.), *La Villa Giacomelli a Masèr*, in *L'illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti*, luglio 1927, pag. 9; IDEM, Risposta alla recensione de *L'Arte* (A. M. BRIZIO), gennaio 1928; TEA (EVA), *Il Cromatismo di P. V.*, in *L'Arte*, 1920, pag. 59 e segg.; IDEM, *Il ritratto di Pace Guarienti attribuito a P. V.*, in *L'Arte*, 1920, pag. 195 e segg.; IDEM, *Paolo Veronese*, Serie piccole monografie, Alinari, n. 24; BRIZIO (ANNA MARIA) *Note per una definizione critica di Paolo Veronese*, in *L'Arte*, 1926, pag. 213; IDEM, Recensione dello scritto del COLETTI in *Dedalo*, in *L'Arte*, 1927, pag. 282 e seg.; IDEM, *Per il quarto Centenario della Nascita di Paolo Veronese*, II, *Note per una definizione critica dello stile di Paolo Veronese*, in *L'Arte* 1928, fasc. I, pag. 1 e segg.; FORATTI (A.), *P. V. nelle Ville del Veneto*, in *Rassegna d'Arte*, 1919; INGERSOLL SMOUSE (FL.), *L'oeuvre peinte de P. V. en France*, in *Gazette des Beaux Arts*, novembre 1927; BERCHET (A.), *P. V. devant le tribunal du Saint Office*, Orléans 1880; DEJOB, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*, Paris, 1884; LEFORT (PAUL), *La peinture de P. V. au musée de Madrid*, in *Gazette des B. A.*, 1890; BERENSON (B.), *The Venetians painters of the Renaissance*, London, 1898; MOLMENTI (P.), *La Villa di un patrizio veneto* (la Villa Emo a Fanzolo), *Emporium*, 1900, I, pag. 25; IDEM, *Un nuovo quadro di V.* (il ritratto di Antonio Muselli col figlio a Verona), *Emporium*, 1903, II, 239; SIREN (OSVALD), *Italian Pictures in Sweden*, in *Burlington Mag.*, VI, 1904-05, pag. 69; PATZAK, *Unbekannte Fresken des P. V.*, in *Rep. f. Kstw.*, 1905, pag. 444; FOGOLARI (GINO), *Le portelle d'organo di S. M. dei Miracoli a Venezia, Boll. d'Arte*, 1908, pag. 161; CASSI (GELLIO), *Un celebrato dipinto di P. V. a Latisana, Boll. d'Arte*, 1910, pag. 481; HENARD (ROBERT), *La Villa Emo a Fanzolo, Rev. Art.*, 1911, pag. 204; MOLMENTI (P.), *Il ritratto della « Bella Nani » è del Veronese?* in *Dedalo*, 1921-22; PERKINS (MASON), *Un ritratto sconosciuto di P. V.* (La « Bella Nani » del Louvre), *Rassegna d'Arte*, 1914, pag. 25; FRIZZONI (G.), *Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico*, (Cattderale di Bari), *Bollettino d'Arte*, 1914, pag. 24; SCRINZI (A.). *Un cartone per arazzi di P. V.*, Venezia, *Studi d'Arte e Storia*, vol. I, pagine 263; BORENIUS (T.), *A group of drawings by P.V., Burl. Mag.*, febbraio 1921; VENTURI (A.) *Studi dal vero*, 1927; LOUKOMSKV, *Les fresques de Veronèse et de ses étéves, Revue de l'Art*, novembre e dicembre 1927.

Fig. 2 — Castelfranco, Duomo. P. Veronese: *La Giustizia.*
(Fot. Anderson).

smorto, rosa sbiadito, sul fondo di marmi bianco avorio; nel fioco verdemare della veste presso la madreperla del vaso: armonia fievole e delicata in cui risplendono, al tocco magico del pennello, le ciocche gemmate e le punte della corona, i rilievi suntuosi dei vasi.

L'immagine della *Giustizia* (fig. 2) stacca maggiormente dal tono biondo dei marmi che assorbe in sè l'altra figura; e il verde oro del manto e il rosso cupo della veste son grevi come la forma affusata. Ma nei medaglioni (figg. 3-5) con genietti tra nuvole il

Fig. 3 — Castelfranco, Duomo, P. Veronese: *Medaglione con genietto.*

colore torna a farsi lieve e delicato. Uno dei putti, con una rosa stinta nella mano, un tocco roseo sull'aluccia, ha per sfondo un cielo di sera pallido, tenero, tutto veli di nuvole smorte, azzurricce, rosee; un altro, con un fascio di melagrane, appare in penombra madreperlacea, come traverso un velo d'acqua illuminato dalla luna; un terzo, in ombra diafana, guarda nel vuoto dal ponte argenteo di una nuvola orlata di luce sul cielo crepuscolare. C'è, in questi medaglioni, la grazia capricciosa del Settecento; e il piccolo Cupido, che di slancio scaglia nello spazio una mela (fig. 5), ci trasporta davvero nel secolo di Boucher e di Fragonard. Un altro frammento della decorazione di villa So-

ranzo si vede nella galleria di Vicenza (fig. 6), parte di un fregio raffigurante, come poi nella sala dell'Olimpo a Villa Maser, una

Fig. 4 — Castelfranco, Duomo, P. Veronese: *Medaglione con genietto.*

Fig. 5 — Castelfranco, Duomo, P. Veronese, *Medaglione con genietto.*

balconata a balaustre. A una di quelle balaustre s'appoggia un piccolo Ercole dalle chiome arruffate, e sembra, così veduto di scorcio, una grande farfalla variopinta fissa tra i fusi argentei.

Anche più liberamente il genio decorativo del Veronese si esprime nel rettangolo del soffitto: la *Fama* e il *Tempo* (fig. 7), ove, all'inizio della sua vita artistica, egli appare già il precursore

Fig. 6 — Vicenza, Pinacoteca.
P. Veronese: *Putto decorativo proveniente dalla villa Soranzo.*

della gloriosa pittura di palazzo del Settecento veneziano, con Giambattista Tiepolo. Mentre Tiziano e il Tintoretto chiudono nel campo del quadro il loro vasto mondo drammatico, la pittura di Paolo Veronese, negli affreschi come nelle tele, sembra

Fig. 7 — Castelfranco, Duomo. P. Veronese: *La Fama e il Tempo.*
(Fot Anderson).

sgorgare dalle fastose decorazioni architettoniche del tardo cinquecento veneto, riassumendone tutte le libere fantasie e gli slanci, con una intensità d'effetti ignota ai marmi e agli stucchi del Vittoria, agli scenari ombrati grandiosi e lievi del Sansovino. Qui non sono che due figure, fra nuvole, eppure l'effetto è travolgente, suntuoso. Il *Tempo*, che par tratto dai colossi di Giulio Romano, affonda nel ripido cammino di nuvole con la turgida mole del corpo e delle ali violacee, mentre il drappo viola argento s'avvolge ai fianchi, in rapide scanalature di colonna tortile. A contrasto con quel peso, la *Fama* si slancia nell'aria, agile, acuta, come uno squillo; e l'obliqua del corpo pieghevole forma angolo con l'obliqua delle nuvole e del *Tempo*. La sua veste gialloro, che a tratti s'arrossa, s'intona al biondo acceso della nuvola; nell'ala screziata par che il pittore abbia gettato manciate di gemme. E la linea a zig-zag di corpi e di nuvole traccia una via serpentina al colore limpido, brillante, gioioso.

* * *

La stessa data 1551, inscritta sul frammento d'affresco di Villa Soranzo nella Galleria del Seminario a Venezia, si ritrova sulla base di una colonna nel ritratto di Francesco Franceschini (fig. 8), che nella Raccolta Holford portava il nome di Girolamo Romanino. Il colore è quì meno brillante e men biondo che negli affreschi di villa Soranzo; e lo schema ritrattistico trattiene lo slancio della fantasia veronesiana. La posa della figura è ad arco tanto lieve da farla sembrar quasi parallela alla verticale della colonna; e la sua presentazione è chiara, semplice, senza la pompa dei ritratti più tardi; ma il tessuto luminoso delle carni, la filettatura d'oro, come damaschinata nel raso nero della veste, il rosso schietto dei calzoni e delle calze, gli sprizzi argentei della pelliccia sulla spalla e fra le trinciature del mantello nero, l'atteggiamento studiato e cerimonioso della figura, che sembra presentarsi al pubblico da un palchetto o da una porta, pronta a ricevere omaggi, come fra i battenti delle finte porte di villa Maser, dànno subito la convinzione di essere davanti a un'opera di

Fig. 8 — Parigi, Casa d'Arte Canessa (già nella vendita Holford a Londra, 1927): P. Veronese: *Ritratto di Francesco Franceschini.*

Paolo, al suo primo ritratto. Anche il botoletto petulante e ringhioso, che si volge abbaiando verso il padrone, e le colonne a marezzature, sono note veronesiane, ma soprattutto il brillante umidore che imperla l'immagine del cavaliere e la piccola matassa di seta biondargento del cagnolino.

* * *

L'anno dopo, nel 1552, il Veronese dipinse le *Tentazioni di Sant'Antonio* (fig. 9), ora nel Museo di Caen, ricordando a un tempo il *San Pietro Martire* e *Sansone e il Filisteo* di Tiziano, nella posa che sì ampiamente dispiega il nudo torso del Satiro, e lascia la testa ricciuta e il volto bitorzoluto in un'ombra tutta fremiti e bagliori. In un velo di luce tenue colorata, come traverso un diaframma di raggi, appare la cortigiana, che ci ricorda, nella posa di sghembo e nei lineamenti affilati, le immagini muliebri di Villa Soranzo e la *Gioventù* in palazzo ducale.

Nel 1553 il Veronese era già a Venezia, e lavorava in palazzo ducale, con lo Zelotti e il Ponchino, alla decorazione delle Sale dei Dieci, della Bussola e dei Tre Capi. Nella sala dei Dieci, oltre *Giunone che distribuisce i doni a Venezia* (fig. 10), opera restituita dal Belgio dopo la guerra, porta sicure impronte della mano di Paolo l'ovale della *Vecchiaia* e della *Gioventù* (fig. 11), richiamo vivissimo alle pitture di Castelfranco, per la massiccia forma del vegliardo seduto, come per la linea obliqua delle figure, che fa angolo con l'obliqua delle nuvole in cielo. Nel trono di marmo alabastrino, il nodoso vegliardo esce con nitido altorilievo dalla sua base di cielo, tesa come telaro di seta azzurrina, senza sfondo, e rievoca, nei lineamenti massicci, nelle membra erculee, le forme giganti di Giulio Romano, intonate però al pittorico barocchismo degli scultori decoratori di ville veneziane, mediante le volute dell'acconciatura, i drappi che s'aggirano a ruota, perfino il prezioso mascherone dei classici calzari, composto di fibre luminose e di fiocchi. La *Gioventù*, china presso il trono, è un vivo immediato ricordo delle figure allegoriche di Castelfranco, ma con un diapason di colore più alto, un più fervido scin-

tillio di colorati riflessi sulle carni di raso e sui capelli a ciocche brulicanti aggrovigliate. Spalle e testa della giovane donna emer-

Fig. 9 — Caen, Museo. P. Veronese: *Le tentazioni di Sant'Antonio.* (Fot. Bulloz).

gono sfavillanti dalle stoffe di seta come da una rosa di luce; e nelle ciocche disfatte in fiotti d'oro liquido, nelle trecce sparse

Fig. 10 — Venezia, Palazzo Ducale.
P. Veronese: *Giunone distribuisce i doni a Venezia.*
(Fot. Anderson).

come di fogliette d'oro, nelle dita poggiate sul 'petto, il tocco di Paolo spiega tutta la sua fioccosa tenerezza. Essa forma l'ap-

Fig. 11 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La Vecchiaia e la Gioventù*. (Fot. Anderson).

parato regale di Venezia seduta, sotto la pioggia dei doni di Giunone, nella [pittura tornata dal Belgio, ove ancora la posa

trasversa della dea e le oblique vie di nuvole richiamano le composizioni di Castelfranco. Le due immagini, tesa l'una verso l'alto con la testa di scorcio sollevata, china l'altra in un gioco d'ombre e luci simile a quello della *Gioventù* nell'ovato di Palazzo ducale, si scambiano riflessi, sospese fra terra e cielo. Sprazzi di luce lunare tra veli passeggeri di nuvole s'accendono sul volto e le spalle chine di Era, sulle sue vesti di raso lampeggianti, sul braccio teso e sulle dita sgranate di Venezia: chiari così limpidi, e ombre così trasparenti quali non si trovano in terra veneta, se non nell'arte di Lorenzo Lotto, ma arricchiti qui da tessuti più preziosi, da superfici madide che meglio accolgono e rifrangon la luce. La gola tesa di Venezia, come quella della *Fama* di Castelfranco, è uno squillo, un anelito di luce; e le trecce diventan rosette di brillanti al tocco del magico pennello, come le borchie gemmate delle fibule della corona; le monete sembran petali sfogliati di una rosa d'oro.

Si ripete, acuendosi, lo scorcio audacissimo delle teste sollevate, nel quadro del Louvre raffigurante *San Marco che incorona le Tre Virtù teologali* (fig. 12), già nella Sala della Bussola a Palazzo ducale, dove le figure, alabastri diafani sull'azzurromare del cielo, compongono in basso una cuspidata corona, sollevando e tendendo le braccia, le nivee gole, i veli. Traspaiono le braccia ignude, le teste riverse, le gole ansanti delle Virtù, tese verso il cielo. Il manto verde muschio della Speranza s'arrossa alla luce; dietro la Carità, in rosso, è un angelo nelle cui vesti tornano il verde oro e il rosa; nel manto bianco della Fede, con ombre verdine, brillano minute luci di perla; e innumeri veli d'ombra, diafani come cristallo, s'incrociano sulle carni delicate, sulle vesti seriche, sul velo d'aria che avvolge il braccio nitente della Fede. È una gamma acerba di verdi e di bianchi, d'infinita purezza: limpido e fresco timbro di voci giovanili. Le braccia tese, le gole nivee tese all'affilata carezza della luce, salgono come squilli di tube argentine verso il cielo glauco screziato di nuvole, aperto in valichi luminosi. Le nuvole stesse si appuntano, si sollevano come marosi, seguendo il ritmo dei magnifici corpi.

* * *

La linea trasversa, prediletta dal Veronese nelle pitture di Villa Soranzo e di Palazzo ducale, si ritrova nella primitiva

Fig. 12 — Parigi, Louvre.
P. Veronese: *San Marco incorona le Tre Virtù Teologali.*
(Fot. Alinari).

pala di *San Francesco delle Vigne* (figg. 13-14), ove la Vergine s'innalza sopra un'alta base a scala come la *Madonna* di Ca' Pesaro; e come nel quadro tizianesco i Santi convergono al trono orientato lungo la trasversale del quadro. Ma appunto quest'affinità di schema compositivo mette in risalto le diver-

Fig 13 — Venezia, San Francesco delle Vigne.
P. Veronese: *La Madonna in trono con S. Giuseppe e Santi.*
(Fot. Anderson).

genze della visione artistica di Paolo e di Tiziano. Nella pala dei Frari figure e cose son masse d'ombra e luce che s'arrotondano in un'atmosfera velata e ricca, sotto lo spessore di una nuvola e la profondità di un cielo turchino. Varia dal rosso fuoco al bruno il tono dominante del quadro; e la gamma dei colori si

Fig. 14 — Venezia, San Francesco delle Vigne.
P. Veronese: *Particolare della pala suddetta.*
(Fot. Anderson).

restringe, subordinata all'effetto di luce e d'ombra. Invece nella pala del Veronese pareti e colonne, intagliate con estremo nitore di profili entro blocchi di marmo adamantino, giocano d'angolo sulla parete di cielo screziato; e tutto l'interesse del pittore si volge a creare con l'architettura telari di luce e di penombra adatti al risalto delle sete splendenti, delle carni perlate, o alla suntuosa cupezza di un manto di velluto. Più che in ogni altra

sua opera, qui il Veronese si compiace di crear volumi geometrici, tagliando nel vivo della parete il blocco adamantino di un pilastro e di una colonna tronchi: pago dell'effetto di un raso fiorito di lievi fregi d'oro sopra il trono della Vergine, compone di frammenti architettonici nudi e semplici l'ossatura della scena; ma i volumi sono leggieri, ariosi, in quell'atmosfera limpida che ne incide i limiti precisi e determina il valore delle ombre proiettate dalla sporgenza lieve di un libro, dai tenui aggetti delle cornici, dal tappeto orientale sul piedistallo cristallino del trono.

Incastonate entro la costruzione marmorea, sola determinatrice di spazio, con tanto rigore che la figura di Sant'Antonio Abate, disposta d'angolo, diventi pilastro di sostegno, membro vivente di quell'architettura grande e frammentaria, le immagini, assai più che nella pala dei Frari, appaion vicine al nostro occhio, a fior di superfice, per la vivezza smagliante del colore. In una scala di grigi, profonda, è dipinta l'immagine del Santo, che nel solenne squadro richiama insieme il Pordenone e Sebastiano del Piombo; e la maestà pensosa dell'aspetto s'accorda alla gamma grave delle tinte e all'imponente struttura. Pittore di ritratti vivacissimi, che affollano le sue composizioni allegoriche e sacre, il Veronese non si rivela mai più sorprendente ritrattista che nel rendere questa calva testa di patriarca, questo sforzo visivo degli occhi sotto il greve spessor delle palpebre.

Santa Caterina, con la gola diafana, i capelli chiari e la corona sparsi di tocchi come gocce di brillanti, e con la veste rosa striata di luci sotto il manto biondo-ulivo, trae fulgore dall'ombra del tappeto e del marmo, mentre in un velo d'aria s'intesse la meravigliosa trama del broccato in vetta al trono, e tutta la rarità dei rapporti cromatici di Paolo si rispecchia nel traforo d'ombra del cestello dorato. Come spesso nelle pitture del Veronese, traspare qua e là la tela spigata, che accentua con la superfice scabra il grezzo splendor dei colori. Le pennellate che dan le luci son messe come grumi gemmati sull'ombra del fondo.

* * *

Nella più antica pittura della sagrestia di S. Sebastiano, l'*Incoronazione* (fig. 15), che porta la data del 1555, i volumi delle figure

Fig. 15 — Venezia, San Sebastiano. P. Veronese: *L'incoronazione della Vergine.* (Fot. Alinari).

emergon brillanti dal fondo giallo oro, ma nelle pose angolari e nelle dure pieghe si sente ancora lo sforzo. L'Eterno e Cristo

formano nicchia alla Vergine, e gli angioletti apron festanti, sul triplice gruppo, cortine di nuvole. I tipi dolciastri, in una morbida gamma bionda, arieggiano quasi alla maniera correggesca; i colori evanescenti ora spumeggian con riflessi di calce viva, ora si tingono di un roseo acceso, d'aurora.

I quattro Evangelisti, in scorci possenti, trovarono certo modelli d'atletismo nelle pitture di Giulio Romano a Mantova; inferiore tra essi è il San Luca (fig. 16) per le tinte cartacee, l'appiattimento legnoso della forma, la scarsa sensibilità alla luce. Meno

Fig. 16 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *L'evangelista Luca.* (Fot. Alinari).

ricco d'effervescenza pittorica dei gruppi di San Matteo e di San Marco (fig. 17), e anche dell'Incoronazione stessa, il gruppo di San Giovanni con l'aquila (fig. 18) rivela invece la forza del genio per l'estrema arditezza dello scorcio e il valore di fulcro che il bianco abbagliato della tavoletta di marmo prende nella composizione. La figura ammassata e scoscesa, in ripido pendio di roccia, è tronca alla base, con effetto fantastico di rapidità di visione. Il colore, sobrio, tende quasi al monocromo; ma il tocco disfà nella luce le pieghe della manica e della veste, con leggerezza fioccosa; incrosta d'oro gli scabri artigli dell'aquila; dissolve e ricompone le fronde della pianticella brulicanti sul terreno, alla base di una tavoletta issata con fissità di termine la-

pideo tra la conca bruna dell'aquila e la figura avvolta entro la fiamma rosa del manto. Gettate a massa, rapidamente, om-

Fig. 17 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *San Marco.* (Fot. Alinari).

Fig. 18 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *San Giovanni.* (Fot. Alinari).

bre e luci sull'enfatico gruppo, il pittore gode a rarefar per contrasto, in veli di meravigliosa sottigliezza, ombre di oggetti sul gelido lume del marmo, che serve d'appoggio al periglioso slancio impietrito dell'Apostolo.

Il colore, fulgido anche nel gruppo di San Marco e il leone, si fa più delicato e prezioso nel simbolo dell' Evangelista Matteo (fig. 19). Il Santo, che ricorda il tipo degli Apostoli del Correggio, ma ingrandito alla Giulio Romano, è dipinto in una gamma di gialli e di rosei aurati; l'angelo, in vesti di un rosa intenso, traspare la luce di una limpida aurora. Il giallo dorato del manto si riflette sulle carni fosche del braccio di San Matteo, e il limpido rosa della tunica sul volto delicato dell'angelo. Ed ecco, presso l'atleta muscoloso, sorger d'incanto, annicchiata

Fig. 19 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *San Matteo.* (Fot. Alinari).

fra l'arco vasto dell'ala e la gran molè del volume, la figurina acuta e rosea, come un raggio di sole; e tutta vibrare, dalle dita che premon nervose i fogli argentei, al volto esile, affilato mediante una tenue lama d'ombra sotto il casco lucente dei riccioli. L'intiera composizione, con le masse di figure, di roccia, d'albero, l'una sull'altra inchine, assume lo splendore decorativo di un tralcio brillante sul rosa estinto del cielo.[1]

---

[1] Nello stesso anno 1555 il Veronese strinse il contratto per il quadro della *Trasfigurazione* nella chiesa parrocchiale di Montagnana (fig. 20), ove ricordò, nel Cristo fasciato dalla veste bianca, i lineamenti del Gesù trasfigurato di Raffaello, e nella parte inferiore protesse le figure con l'ombra di una gran rupe sfrangiata di ramoscelli scuri, quale si vede in alcuni ovati degli Evangelisti. Ma la pala di Montagnana ha particolare importanza in rapporto all'educazione pittorica di Paolo, per il risalto veramente savoldiano dei due Profeti, e specie di quello

Fig. 20 — Montagnana, Chiesa Parrocchiale.
P. Veronese: *La Trasfigurazione.*

* * *

Ma il pieno sboccio dell'arte giovanile di Paolo si ha con le meravigliose luci policrome del soffitto di *San Sebastiano*, dipinto l'anno dopo. Ancora i volumi emergono liberi dalla rasata liscezza dei fondi, senza che intervenga la linea a pareggiare, a limitare i piani; rosseggia ancora il colore, fattosi più chiaro, più leggiero e vibrante. L'architettura, base alla rosa delle luci e dei colori, si leva in scale di marmi vertiginose sul chiaro cielo, nell'ovato di *Esther condotta ad Assuero* (fig. 21); si perde in fughe leggiere di colonne tortili e di animate balaustre dietro il roccioso gruppo del *Trionfo di Mardocheo*; spiega nella reggia di Assuero una complicata successione di piani e di adornamenti per raccogliere l'ombra attorno al gran diamante sfaccettato delle figure. Dei tre scomparti, quello di *Esther davanti Assuero* è probabilmente il più antico, poichè riecheggia i tipi rotondetti e morbidi dell'*Incoronazione*, con vitalità nuova, in contrapposti innumerevoli di luce e d'ombra, che traggono dalle vesti di seta vibrazioni più intense, acuti sfavillii. Anche il colore ha note più calde che negli altri scomparti del soffitto, più vicine, dunque, a quelle della sagrestia; s'accende il biondo nelle carni femminee. E da un loggiato in vertiginosa irreale fuga prospettica scende, per una scala abbagliata di sole, Esther seguita e preceduta da un gruppo di poche figure. Sulla gelida luce del marmo si stampa, in ombra, la testa bruna di un servo seduto in primo piano; e il contrapposto di bianco a nero si ripete, acutissimo, nel pelo abbagliato del cane e nell'argento della manica.

Così l'ombra del guerriero che precede il corteo di Esther, illusionisticamente tronca dalla cornice, ha per sfondo il cielo chiaro, umido e limpido, e per accento qualche grumo di luce

---

in profilo, dal fondo di luce; e per la schematica fissità delle pose. Continuano le affinità con l'arte del Caposcuola bresciano, anche nelle figure dei tre apostoli spinte in fuori dall'ombra della roccia, e nella mano massiccia di Pietro col palmo aperto alla luce, che ne ricerca la rugosità delle fibre.

incrostato sui rilievi del casco e dell'armatura, mentre come prezioso monile splende al chiaror del giorno la catena delle imma-

Fig. 21 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: *Esther condotta ad Assuero.*
(Fot. Anderson).

gini in ripido pendìo fra la penombra grigia del cornicione e la meridiana luce dei gradi. Il rosso di fiamma e il verde purissimo

sfavillano dalle multiple pieghe delle stoffe marezzate di Esther, e il rosso oro della veste del paggio s'accende di meravigliose incandescenze tra l'ombra. Si spalanca alla luce del cielo biondo e cilestre la reggia fantastica, il marmoreo palazzo di fate, per riversare i suoi tesori di gemme alla luce del sole. E le figure scendendo piegano ad angolo verso il fondo perchè meglio s'insinui l'ombra trasparente tra le fresche correnti di luce, e trasformi in brace viva la casacca di velluto del paggio, in un'aurea fibbia preziosa l'intreccio di due mani sopra la bionda luce di una nuvola. Dietro la spalla di Esther, coperta dal velo sfavillante, declina la penombra del cornicione, ma la testa s'adagia sino a incontrare la bionda corrente della nuvola, che scende obliqua dallo smorto cilestre del cielo, per attrarre nella sua luce quella beltà luminosa. Mira, essa, in alto, con larghi occhi attoniti, come ad raccogliere nello sguardo fisso e radioso tutta la luce di quel mondo splendente di colori.

Il trofeo d'armati, di cavalli e di stendardi, che apre un gran nodo multicolore sulla smorta seta del cielo, nell'ovato del *Trionfo di Mardocheo* (fig. 22), emerge dal fondo in una molteplicità fantastica di aggetti e rientranze, di ombre abbagliate e di valichi luminosi. Cavalli e guerrieri s'arrestano, d'un tratto, sull'orlo periglioso di un ponte: i cavalli, frenati, s'inalberano, chiudendo fra due argini altissimi l'immagine del trionfatore, sfolgorante di gemme. Davanti al limite subitamente apparso, uomini e destrieri indietreggiano, arrestati di colpo nel loro slancio, con un effetto illusionistico già tentato per diverse vie dal Pordenone. Un cavallo nero, in veli d'ombra filtrati di luce, un cavallo bianco scintillante come neve al sole, sono la nota fondamentale di contrasto pittorico nella stupenda composizione; ma non soffocano l'intensità squillante degli altri colori limpidi nell'aria limpida dei cieli di Paolo: il rosa vivo dello stendardo, i razzi policromi delle armature, il giallo topazio di un manto, le incrostazioni gemmate dell'abbigliamento di Mardocheo. E l'infinita scintillante varietà di piani e di spigoli trae valor di contrasto dalla sbiadita gamma dela terrazza e delle figurine sospese fra cielo e

Fig. 22 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: *Trionfo di Mardocheo.*
(Fot. Anderson).

terra, in un velo d'aria rosa tenue, rosa di perla, ineffabilmente sottile e leggiero.

Il riquadro centrale, *Esther davanti ad Assuero* (fig. 23), ci presenta la composizione tipica del Veronese giovane, trasversale

Fig. 23 — Venezia, San Sebastiano.
P. Veronese: *Esther incoronata da Assuero.*
(Fot. Anderson).

a scala, di cui le figure, in doppio ordine obliquo, sfuggenti e incuneate verso il fondo, formano le due balaustre in prospettiva illusionistica. Tratto il gran diamante poliedrico della composizione dagli scrigni di una reggia orientale, il coloritore magnifico ne aumenta gli splendori, moltiplicando spigoli e sfaccettature con gli abbondanti e mossi panneggi che avvolgon le immagini e

scendono in grevi tendaggi dall'alto delle colonne sul trono, e troncando la gamma dei riflessi a vicenda fievole e acuta coi lampi crudissimi di un'armatura. Un baldacchino protegge dalla luce dell'aperto cielo l'immagine alonare di Assuero e i personaggi adunati intorno al trono; e la tonalità profonda che ne risulta accentua lo splendore dei lumi policromi. Le tre figure hanno a sfondo invece la luce trasparente e leggiera del cielo, di un fioco e soave cilestre velato d'argento. Ed ecco che per rialzare l'effetto cromatico il pittore infoca le carni della donna china a piedi del trono, e illumina di sotto in su l'ombra lieve e bionda del volto di Esther verde-vestita. Tutto l'argento del cielo penetra invece il pallore perlaceo di una testina muliebre vista di fronte, adorna di monili, lavorata a cesello dalla luce nei lineamenti infantili e nei riccioli vaporosi, capriccio pittorico veramente settecentesco nella sua grazia stupefatta di gioiello fragile e raro.

* * *

Nel 1556 Paolo aveva compiuto il ritratto di Pace Guarienti (fig. 24), in posa, con una mano sulla picca dentata fissa a un alto piedistallo di marmo, l'altra sull'elsa della spada, in un atteggiamento d'artificio, forzato e come sospeso. Il fondo è di un grigio verdognolo; bruciato il suolo con arsi cespi di foglie; il piedistallo, che serve d'appoggio all'elmo e alla picca dentata, porta una lunga epigrafe; un tronco di quercia e un cartellino col motto del guerriero completano l'apparato esplicativo del quadro, che ha per tema una lucente armatura brunita. Le mani secche e aduste, il volto modellato in denso impasto oleoso, che raggiunge nell'orecchio e nelle ciocche di capelli sopra la tempia inesprimibili tenerezze, presentano qualche differenza dai modi consueti al pennello veronesiano; ma l'armatura ne riflette tutta la magia nei tocchi sapienti sfioccati sui fregi, con intensità di luce che risulta anche maggiore a quella del ritratto del duca d'Urbino, per effetto di una giustapposizione di strisce bianche e nere sostituita al tono unico dell'armatura di Tiziano. Ma di fronte al soffitto di San Sebastiano,

il ritratto, nonostante la suntuosa ricchezza del costume guerresco e la vitalità stragrande della fisionomia, segna un regresso.

Più tipico dell'arte veronesiana per l'effetto decorativo raggiunto col semplice mezzo dell'intreccio di due mani, e di una

Fig. 24 — Verona, Museo di Castelvecchio.
Veronese: Ritratto di Pace Guarienti.
(Fot. Brogi).

carezzevole posa di fanciullo, è il ritratto di donna al Louvre (fig. 25), sopra uno sfondo inconsueto a Paolo, bipartito di velluto scuro (la tenda) e di seta glauca (il cielo). Il colore delle carni è caldo, acceso; la posa, fissa, come l'espressione, pure intensissima di vita, del volto con occhi sbarrati; il risalto pittorico è raggiunto mediante giustapposizione di un velluto cupo e

di un bianco d'avorio che meravigliosamente si sfalda sulle maniche al tocco delle luci. In due ali nebulose s'apre il velo intorno alle spalle della giovane donna, e par veramente nascere, nella sua fissità cristallina, dall'atteggiamento sospeso

Fig. 25 — Parigi, Louvre. Veronese: Ritratto di donna con figlio.

e dalla fissità imperiosa e stupita del volto. Ed ecco sul braccio diafano della madre posare una testa di fanciullo, ombrata, e sulla cupa veste infantile un bianco muso affilato di levriero; sui riccioli di bruna lana, incrostarsi qualche splendente rosetta aurea, a ripeter, con gli orli perlati delle trine e con le anella vacue e lucenti di una catena d'oro, gli effetti preziosi di Paolo gioielliere. Ferma in posa autoritaria, con la sicurezza un po'

spavalda della donna affacciata al balcone in casa Masèr, s'irrigidisce la dama. Ma ecco subito, con grazia prevandyckiana, corretta simile brusca fissità di tensione per via del bimbo, il quale, appoggiandosi, in cerca di rifugio, al braccio materno, suggerisce con delicatezza preziosa la linea serpentina di un vilucchio che intorno al tronco si snodi.

Il bimbo ricciuto, che nel ritratto del Louvre rivela, in quel suo intreccio leggiero col braccio materno, tutto il gusto del Veronese decoratore, si rivede, più fragile e più bimbo, come nella pala di San Francesco delle Vigne, tra le braccia della Vergine nell'anconetta di San Sebastiano (fig. 26), con la stessa piumosa delicatezza di gesto. La composizione ricorda in molti particolari la *Madonna delle Rose* di Tiziano: figure tronche della cornice; un ampio tendaggio dietro la Vergine; una Santa che dall'angolo del quadro, tagliata a mezzo busto, porge la colomba a Gesù, proprio come San Giovannino le rose; Sant'Antonio da Padova invece di Sant'Antonio Abate. E viene al pensiero che il Veronese abbia veduto quell'opera, o altra simile, del Vecellio. Ma egli scinde l'unità del gruppo, in Tiziano strettissima, componendo a placida stasi il piramidale gruppo di Maria col Bambino, e collocando sopra una diagonale della tela le due immagini di Santi, di tre quarti l'una da tergo, per tre quarti di fronte l'altra, così da offrir al colore vaste superfici brillanti. Estranea alla scena, Maria guarda fuori del quadro, a un oggetto invisibile; e Santo Antonio, compito cavaliero, fissa la Santa da lungi, con la mano sul cuore. La tenda cupa di Tiziano cade in soffice e densa massa dietro il capo della Vergine, e nel cielo turchino si gonfia di sole una invadente nuvola; nel quadro del Veronese, la tenda s'incunea in pieghe profonde brillanti, e il cielo piatto è screziato di rosa sul fondo glauco, con sottigliezza di raso. Il colore è diafano, leggiero, così tenue, da lasciar scorgere tutto l'ordito della tela e da trarne una minuta variazione di gradi; ma sulle maniche della Vergine e sulla tenda si rapprende in grumi di pasta densi e brillanti, che diventan pre-

ziosi nella chioma biondissima della Santa, umida e tremula di luci fra lo splendore delle perle e dei gelsomini e il cupo risalto delle foglie metalliche. A quella chioma di fata, che ravviva d'accenti il dolce velato splendore delle carni diafane, guarda il Santo monaco, preso d'incanto.[1]

Soggetto raro nell'arte veneta del Cinquecento, la Circon-

Fig. 26 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: *La Vergine col Bimbo fra Santa Caterina e Sant'Antonio.*
(Fot. Anderson).

cisione (fig. 29), dipinta sugli sportelli esterni dell'organo nella chiesa di San Sebastiano, rispecchia il fasto pittorico delle

[1] Fra il 1556 e il 1557 il Veronese dipinse i tondi nella libreria del Sansovino, di tale bellezza che non bastano a guastarli le dissonanze prodotte da qualche rovinoso restauro. Soprattutto il tondo della *Musica* è uno splendido esempio del genio decorativo di Paolo. Altra opera compiuta circa il 1550 fu la decorazione di palazzo Trevisan nell'isola di Murano, semidistrutta. Diamo qui due esempi di medaglioni dipinti con lo stesso incantevole brio dei tondi più antichi di villa Soranzo (figg. 27 e 28).

composizioni veronesiane. Nessuna intimità religiosa alla scena che Raffaello, e anche fra Bartolomeo, avevano circondato

Fig. 27 — Murano, Palazzo Trevisan. P. Veronese: *Medaglione con genietto.*

di un'atmosfera di silenzio sacro: il tempio di Paolo è un salone veneziano del Cinquecento, un atrio del Vittoria adorno

di stucchi e di statue a monocromo argenteo, aperto per archi sopra l'aere sottile e puro di un cielo al crepuscolo;

Fig. 28 — Murano, Palazzo Trevisan. P. Veronese: *Medaglione con genietto.*

figure, tovaglie d'altare, candelabri e pastorali, sete e oggetti d'oreficeria, null'altro compongono che uno splendido

addobbo, una suntuosa ricchezza di colore. Il bimbo minuscolo, fresco e fragrante come rosa inumidita di rugiada alla prima luce del mattino, è un particolare minimo e prezioso

Fig. 29 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *Circoncisione*. (Fot. Anderson).

fra tanto splendore di gioiellerie; e anche il gran sacerdote, preludio tiepolesco, si nasconde tra la bianchezza soffocata della tovaglia e il giallo topazio del manto. Le frange della tovaglia, come lucide alghe, i candelabri cinti da fasce di fiori, vasi e incensieri di sottile traforo, nodi serici di vesti, fibbie

di cappelli e di manti, compongono dell'adorna architettura e del gruppo raccolto per la cerimonia sacra una multicolore pompa di sete, di marmi, di ori.

Più greve è lo scenario architettonico negli sportelli interni dell'organo, raffiguranti la Probatica piscina (figg. 30 e 31), dove fasci di figure, e grandi colonne scanalate messe a reggere un romano architrave, si dilungano coi marmorei palazzi del fondo in rapida fuga illusionistica, dai primi piani abbagliati sino alle ultime distanze opaline. L'atmosfera verdognola d'acquario, prediletta dal Veronese in questo periodo, avvolge la scena; e l'ombra s'addensa sull'arco d'ingresso alla piscina, separando il gruppo dei personaggi, in agitato e intenso chiaroscuro, dal lume opalino dei palazzi lontani e del cielo. La composizione, nei suoi tre gradi, di luce combattuta, che afforza l'intensità delle tinte, d'ombra abbagliata, e di chiarore decolorante e diffuso, è tipica di tutta una serie d'opere veronesiane, sebbene l'architettura troppo greve guasti l'effetto di levità proprio alle migliori composizioni del maestro.

Siamo all'anconetta del Louvre: *Madonna col Bambino, tra i Santi Giorgio e Giustina* (fig. 32), questa in atto di presentare un divoto alla Vergine: saggio rarissimo di un'arte sprigionata dalla più pura essenza del colore. Lo schema della composizione è ancora, all'incirca, lo stesso di Giovanni Bellini: Madonna col Bambino davanti a un drappo di velluto; un Santo a sinistra; uno a destra, in atto di presentare il committente. Ma la profonda unità religiosa dei gruppi belliniani è scomparsa, come la luce d'ideale bontà dai volti dolcemente velati; e la presentazione sacra si è trasformata in una visita di gentildonne e cavalieri, in gran cerimonie e in gran sfarzo, a una nobile dama e a un piccolo principe dai gesti accoglienti e cortesi. A un tempo, ogni definizione quattrocentesca di cose, ogni voluta regolarità geometrica, scompare: non v'è che determinazione di luce e di colori. Così il drappo, che dietro i troni di Giambellino cadeva piano e disteso, qui liberamente si sposta, come gonfio d'aria, perchè i fregi del velluto non appaiano nel loro disegno ma nel

loro effetto mutevole e prezioso di luce e di colore, nelle gradazioni luminose dell'oro, che trapassa da ombre rossigne a

Fig. 30 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: *La Probatica piscina*. (Fot. Alinari).

pallori argentei, d'inesprimibile delicatezza, sul fondo nero. Par che il Veronese abbia studiato, per comporre il prezioso

quadretto, i riflessi tremuli dai canali sulle pareti delle case di Venezia in una sera di plenilunio, e ne abbia tratto i colubri

Fig. 31 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese. *La Probatica piscina.* (Fot. Alinari).

argentei delle pieghe sul manto azzurro fosforico della Vergine e sulla gonna serica del Santo cavaliere, come la mobilissima

rete delle venature bianche sulle due verdi colonne a limite della scena, una in luce, una in ombra, con maglie così lucenti

Fig. 32 — Parigi, Louvre.
P. Veronese: *Madonna col Bambino tra i Santi Giorgio e Giustina.*
(Fot. Alinari).

e flessibili come quelle che il sole intreccia nell'ombra dei ponti veneziani. Rapiti alla notte i suoi divini splendori, Paolo ne

compone l'intiera scena: affila con essi la cuspide argentea della corazza di San Giorgio e ne imperla il volto delicato nell'ombra; ne forma la serena bellezza della Vergine, col volto composto a fissità astrale fra i lampi del manto e i serici fruscii del broccato; presenta Caterina, in veli e vesti argentee, come

Fig. 33 — Venezia, Chiesa di San Barnaba. P. Veronese: *Sacra Famiglia.*

divinità notturna creata da un raggio di luna; e apre nel cielo, già dalla luna illuminato, azzurri recessi, grotte azzurre.

Nella *Sacra Famiglia* della chiesa di San Barnaba (fig. 33), il Veronese avviva la scena con la grazia decorativa del motivo di San Giovannino sbucante da un cortinaggio, fra luce e ombra, e con lo sfondo pittoresco di rovine in trasparenti veli atmosferici; nella *Sacra Famiglia* del duca di Westminster (fig. 34), ove il volto sottile della Madonna par aguzzato sopra una mola affi-

latissima d'ombra, dà alle figure una disposizione nuova e fantastica, disponendo come fascio di raggi il gruppo divino entro il cono d'ombra del velo. Vertice di luce è il nudo infantile abbagliato e rorido, su cui il Veronese gode a far cadere gli ultimi e più sottili veli d'ombra trasparente intessuti su quel suo meraviglioso telaio d'Aracne. E l'occhio nero del bimbo, tra il brulichio delle chiome biondissime e il pallido oro rarefatto delle carni, ha lo splendore astrale degli sguardi di Lorenzo Lotto, con una luce più acuta e serena.

In un secondo piano, seminascosto dal gruppo che invade la diagonale del quadro, dorme San Giuseppe come i vegliardi di Michelangelo nelle lunette della Sistina; dorme al riflesso lontano del gruppo sacro, nell'ombra diradata da quel raggio di luce prigioniero.

Nel 1562 fu commessa al Veronese la grande pala per la chiesa di San Zaccaria, ora nell'Accademia di Venezia (fig. 35). E il pittore preparò la scena sacra con grande sfarzo di marmi, di candelabre a rilievo, di sete variegate e di velluti. Di quello sfarzo sono elementi fondamentali le figure che accompagnano col loro crescendo l'alta scala del trono eretta sopra l'altare. La colonna scanalata, cara al Veronese quale motivo pittorico di tenui gradazioni chiaroscurali, prolunga oltre i confini del quadro lo slancio in altezza della composizione, rompendo la simmetria del fondo. A destra, presso la Vergine, si protende San Giuseppe, con piglio aggressivo, quasi pordenoniano; all'angolo opposto del quadro, San Francesco, piegato verso il centro, sulla stessa diagonale indicata dal vecchio Santo, e l'eretta figura di una Santa martire, forman contrappeso. A destra del trono, sul piano, San Girolamo s'appoggia, come San Francesco, all'altare, volgendosi in direzione opposta, ma ugualmente di tre quarti, per amore di ampie stesure cromatiche. San Giovannino, in piedi sopra l'altare, visto quasi da tergo, in un delizioso accostamento di pellicce sfioccate, di carni roride e di riccioli effervescenti, assume a un tempo, nella costruzione del gruppo, valore di centro statico e di centro della sacra

allegoria, che egli espone mostrando a Gesù la mano piagata di San Francesco e la croce. Insomma, l'equilibrio di oggetti e figure è calcolato dal Veronese così da raggiungere, nono-

Fig. 34 — Londra, Raccolta del Duca di Westminster.
P. Veronese: *Sacra Famiglia.*

stante la linea leggermente trasversa, un effetto di fissità, qui veramente monumentale e sovrana. Non pago di adornare di specchi policromi il piedistallo del trono, egli lo rompe con balaustre, e a terra colloca un libro rilegato e un frammento

di cornicione per farne adorno sgabello a San Francesco; in alto, affondata appena la nicchia absidale dietro la Vergine, sovrappone all'adorno pilastro una colonna scanalata, godendo a delinear gli acuti profili delle costole, e a variarli di festoncini e di minutissime sbreccature, con precisione ignota al mondo giorgionesco. E le profondità sono smorzate, le sporgenze non forti, le figure incastonate così entro i resti della costruzione marmorea da apparire affioranti alla superficie, galleggianti dietro un limpido velo di luce. Appena il Santo Cardinale, con l'ampia costruzione angolare del busto, richiama, semplificati, i forti volumi poliedrici del soffitto di San Sebastiano.

Nella grande pala splendono i più vaghi colori del Veronese: il cuoio stampato dietro la Vergine, il manto gialloro di San Giuseppe, il velluto cremisi della mantella cardinalizia sopra la tunica di damasco rosa a grevi pieghe cuspidate, tra avvallamenti sanguigni, la veste a righe azzurro e argento della Santa, e tutta una scala di grigi che nell'angolo sinistro del quadro succede alla squillante policromia dei Santi a destra, estendendosi dalla tunica di San Francesco alla colonna scanalata, all'adorna parete. Il modellato del Veronese divien tenero, morbido, nelle mani fioccose dei bimbi, nei lineamenti irregolari di Gesù e della Madre (fig. 36), sfaldati dal tocco di un pennello sensibilissimo, nei veli di seta che s'intrecciano come argentei monili sul corpo soffice di Gesù, nella pelliccia crepitante di Giovannino. Stilla oro dalle pendule frange lo scialle dietro il trono, sorretto con grazia capricciosa da una testina di cherubo-fermaglio e dalle forti spalle di San Giuseppe; e il moto vario delle pieghe nella seta delle vesti, dello scialle e dei veli, suscita intorno alla Vergine una fantastica effervescenza di tinte. Appunto la forza del colore nell'etere limpido infonde alla serena fissità delle immagini energia di vita.

Nella *Sacra Famiglia* degli Uffizî (fig. 37), ove i busti di San Giuseppe e di Giovannino sono incuneati nell'angolo, in ombra, le matronali immagini di Santa Caterina e della Vergine, una di tre quarti da tergo, l'altra di tre quarti di fronte, disposte lungo

Fig. 35 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
P. Veronese: La pala di San Zaccaria.
(Fot. Anderson).

oblique parallele, forman argini splendenti al nudo serico di Gesù. Le due figure, che chiudono nel cavo di una culla ad alte sponde il Bambino, proteggendone il sonno con l'ombra, escono

Fig. 36 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
P. Veronese: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

dal fondo grigio uniforme come rose multicolori inumidite dalla rugiada, in una pienezza di volume che ci ricorda, con più dolci pendii, i riquadri del soffitto di *San Sebastiano*. E anche qui l'effetto della composizione non è sentimentale, ma solo decorativo, e si risolve in un dolce e trattenuto declivio di sete tra-

sparenti, di pieghe cangianti, di chiome d'un biondo chiarissimo e luminoso. La maggior luce si raccoglie sull'immagine della Santa, sulla seta a righe di tipo orientale, avvolta alla persona in un fantastico gioco d'ombre e luci sottili colorate, e sulla capigliatura di liquido miele, così effervescente e leggiera nel suo gorgoglio di rivo, che sembra spumeggi fluendo

Fig. 37 — Firenze, Galleria degli Uffizi. P. Veronese: *Sacra Famiglia.* (Fot. Anderson).

lungo il declivio delle spalle, e sprizzi scintille d'oro dalle trecce. Non ha la Santa lineamenti belli, anzi tumidi e quasi grossolani: ma il divino riso del colore, tra sete orientali e chiome più delie perle lucenti, la fissano nel nostro ricordo come immagine di radiosa bellezza. Siamo qui lontani da ogni traccia di tizianismo, nella fantastica novità della composizione, staccata dal fondo con un risalto formale potentissimo, come di rocce inclinate e parallele tra cui s'arresti per subito miracolo il corpo di Gesù,

espanso e rorido. La mano di Caterina par trattenere il fanciullo lungo il declivio che infonde una scintillante fluidità al colore.

Fig. 38 — Vicenza, Pinacoteca.
P. Veronese: *Madonna tra i Santi Pietro e Caterina.*

Vicina al quadro degli Uffizi per tonalità dorata è l'anconetta del Museo di Vicenza; *Madonna coi Santi Pietro e Caterina* (fig. 38), forse il più gentile gruppo materno composto

dal Veronese, non sugli esempi dei giorgioneschi, ma piuttosto dei seguaci di Raffaello. Di sbieco, l'immagine della Vergine esce con ampiezza di volume dal fondo, e china, col bimbo a lei teneramente abbracciato, lo sguardo grave pensoso verso i fedeli. La mano sinistra della Vergine, trasparente nell'ombra del nudo infantile, la grazia timida di Gesù, eccezionale davvero nell'arte del Veronese e ben lontana dalla floridezza quasi materiale del piccolo Gesù nel quadro di Venezia, il ritmo

Fig. 39 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *I Pellegrini in Emaus.* (Fot. Hanfstaengl).

fluente di quelle due braccia che forman ghirlanda, ci richiamano delicati motivi ~~lotte~~schi, nell'opera bellissima, in parte guasta da restauri.

Nel quadro dei *Pellegrini in Emmaus*, al Louvre (fig. 39), due toni sono a contrasto: il velo d'ombra grigio verdognola, sottomarina, che mostra, per trasparenza, le colonne scanalate, la porta, la parete dietro il Cristo, soffocando il biancore dei marmi; la luce di sole biondo, che penetra dal cielo screziato di nuvole giallorosse, e traversa la sala come raggio di tramonto dopo la pioggia, sulle cose inumidite ancora e splendenti. Il raggio

sfiora figure, parti di figure, gruppi, altri lasciando in un'ombra ricca di colore; e trae le più alte note luminose dalla donna col putto in braccio, dai bimbi accosciati, dalla tovaglia abbagliata. Mirabile il gruppo di ritratti a destra: la matrona in posa rigida, come tronco d'albero, subito corretta dal carezzevole motivo del bimbo in veste nera brillante, che sguscia dal manto materno come da un cortinaggio di seta, e ne accompagna, chinandosi, il fruscio. Un bimbo biondo, il piccolo Gesù delle Madonne veronesiane, s'annida tra le braccia materne; e due fanciulle, strette alla fissa immagine in piani arretrati, completano, con gradi mutevoli d'ombra e luce, il grappolo biondo delle figure. Ed ecco, più verso il centro, in un cuneo d'ombra, insinuarsi la piramidetta nero bianco e rosa del bimbo col cane, e incontrar col vertice formato dal volto diafano il raggio del sole. Ma il diapason più alto nella scala delle luci è raggiunto dal gruppo, in primo piano, di un cane e due bimbe, damine in erba, in vesti di broccato (fig. 40). Il rapporto di luce tra la tovaglia azzurro argento e le due vere perle delle teste infantili è fra i più rari ottenuti da questo magico tessitore di trame luminose, che plasma la testa della bimba a destra come in un velo di nuvola bionda, di trasparenza ideale, senza preoccuparsi di possibili deformazioni, ponendole subito a contrasto il velluto scuro del cane; e nella figurina della seconda bimba raggiunge sfumature squisite di grazia, con un gesto carezzevole, una fiorita eleganza di vesti, l'incanto di una espressione sospesa fra meraviglia e pensiero.

Nella villa Barbaro al Masèr l'arte giovanile del Veronese tocca il suo vertice. La decorazione, eseguita con aiuti, e nuova nella tradizione dell'arte cinquecentesca italiana, è fondata sopra una base di architettura classica alla maniera del Sansovino, non semplicemente di zone chiuse da elementi architettonici. Finte colonne ioniche e zoccoli marmorei adornano le pareti, e nei soffitti finti cassettoni inquadrano gli affreschi. Ma continue illusioni ottiche animano l'architettura fastosa e un po' fredda. Se un'immagine ha per base una nicchia, non

vi si chiude, ma ne esce con straordinaria energia, come dalle nicchie del Pordenone. Così le finte porte non sono mute, come nelle decorazioni di sale quattrocentesche: tra i socchiusi battenti sporge ora una delicata figura di paggio, ora una bimba verdevestita, che ci ricorda le damine col cane nella *Cena in Emmaus* del Louvre; altrove i battenti si spalancano, e appare con grazia spavalda, sul cielo color d'aurora, un gentiluomo

Fig. 40 — Parigi, Louvre. P. Veronese: Particolare del quadro suddetto. (Fot. Alinari).

in assetto di caccia. La bella novità, che trasforma un particolare architettonico di pura decorazione in un brano di vita, avrà poi larga fortuna nel manierismo italiano.

Grande importanza nell'ornamento delle sale hanno anche i riquadri di paese (ff. 41-43), che anticipano la decorazione cinquecentesca ad arazzi, con le ampie scenografie ricche di movimento e di colore. Luci a sorpresa erompono dalle nuvole sui campi, sui fiumi lattiginosi sfumati di roseo e di cilestre, sui grandi ciuffi di vegetazione, gialli, verdi, azzurricci; e cieli chiari, con

nubi viola e luci a sprazzi gialli e rossi, stendono telari di seta vastissimi sulla campagna variata d'alberi, acque, colline, fabbriche trasparenti, montagne violacee e gialle, occupando talora due terzi all'incirca delle animate scenografie. I particolari sono di frequente segnati ad impressione: per esempio alcune macchiette filiformi, accennate da una nota d'ombra e da una nota di luce (ocra e gialletto pallido).

Non molto organica è la finta ossatura architettonica del

Fig. 141 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Veduta di paese.* (Per cortesia del dott. Coletti).

soffitto nel salone dell'Olimpo (fig. 44): tiburio ottagono, al centro, sfondato sul cielo; pentagoni agli angoli, con le figure dei quattro Elementi fissati alla cornice dell'ottagono mediante rosoni d'oro, rettangoli con finti cammei entro cartelle marmoree, tra pentagono e pentagono. Queste cartelle, a ornati troppo minuti, e le cornici di finto marmo variegato, o adorne di un materiale fregio a greca, sono davvero povere cinture alla scintillante bellezza dei gruppi umani, liberi nello sfondo azzurro chiaro di cielo.

Nel tiburio ottagono (fig. 45), un occhio di sole mette la sua altisonante nota di giallo accanto alla nota violacea della cerchia

Fig. 42 — Maser, Villa Barbaro ora Giacomelli. P. Veronese: *In villa.*
(Per cortesia del dott. Coletti).

di nuvole; e in quel nimbo di luce sulfurea si presenta, seduta sopra un mostro dalle ali di vampiro e la coda di serpe, una

immagine muliebre in veste bianca e manto azzurrino, con rosei riflessi. Le carni dell'argentea figura son pallide, monocrome; un

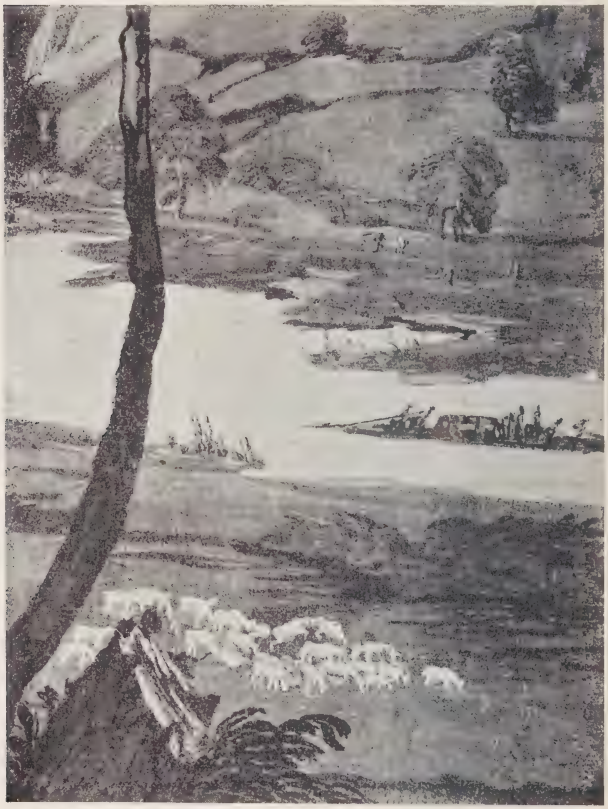


Fig. 43 — Maser, Villa Barbaro ora Giacomelli. P. Veronese: *Paese.*
(Per cortesia del dott. Coletti)

velo verde chiaro completa la cangiante gamma dei colori vestiti di luce. Ma una policromia ricchissima, che passa dalle note

più audaci e violente alle più tenui chiarità d'opale, ride nella ghirlanda composta dagli dèi entro l'ottagono: all'accordo sonante di verde, rosso, giallo della figura di Marte, succede la gamma argentea della figura d'Apollo; al verde scuro e alle carni ombrate d'Apollo, la chiarità perlacea di Diana; il bianco niveo della sciarpa di Giove sfavilla tra l'ombra del volto e il nero

Fig. 44 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: Soffitto del salone dell'Olimpo.
(Fot. Alinari).

lucente dell'aquila. Gemma della corona è l'immagine di Diana in vesti grigio perla cangianti in viola e carni grigio argento, presso il levriero, di un bianco fondato ancora sul grigio: il braccio nudo, che ricade sfiorando l'altro cane pezzato, s'immerge in un bagno d'ombre trasparenti sotto la neve rappresa di una manica; il volto a sagome tenui piega in senso opposto al muso affilato del levriero, perchè le due sottili forme inclinate si scambino argentei riflessi di maravigliosa purezza. I famosi monocromati del Veronese hanno in questo gruppo

Fig. 45 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *L'Olimpo*.
(Fot. Alinari)

di fuso argento, sfiorato appena di colore, un esempio tra i più rari e preziosi. Ombre di perle, ombre di riccioli d'oro filato, completano la bellezza lunare di Diana.

Ancor più grande che nelle figurazioni dell'ottagono centrale, un po' gravate dalla spessa cornice di nuvole, appare la

Fig. 46 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Vulcano*. (Fot. Alinari).

forza del Veronese nei pentagoni d'angolo con le divinità simboliche dei quattro elementi, *Cibele, o la terra; Giunone, o l'aria; Nettuno, o l'acqua; Vulcano, o il fuoco;* e soprattutto nelle due ultime figure, ardite creazioni di forma e di colore.

Siede Vulcano (fig. 46), in atteggiamento inclinato e attorto, che mette in risalto il cuneo della spalla da Crepuscolo michelangiolesco e l'adunco profilo d'uccello notturno, sopra nuvole a colonne rosee, violacee, bianche, d'inesprimibile leggerezza.

E in quella sua posa di gigante da tomba medicea, nonostante l'impetuoso sbalzo all'esterno della massa, serve mirabilmente a commentare, con l'arco di un dorso e il pendìo di una gamba sollevata, le linee della cornice. Forma contrappeso al nudo incurvato il corpicino violargento dell'Amoretto, che scaglia sulla terra, verso una mira invisibile, la freccia rapita di soppiatto al gigante operaio. L'allegoria, tradotta così in capriccio settecentesco d'irresistibile grazia, trae vita dalla malìa del colore, che s'inargenta sul braccio del putto e squilla in un fulgidissimo giallo sul manto del colosso in riposo. Ed ecco che il martello artigliato dalla mano rapace del vecchio carpisce una scintilla fosforica all'indaco del cielo per avvivare il prediletto accordo del giallo — nota fra tutte calda di colore — con l'azzurro — nota di tutte più fredda —, e trarre dal contrasto dei toni la vibrazione massima del colore. Tra i sottosquadri d'ombra, l'occhio coglie rapito le pennellate di luce sulle pieghe del manto, sulla mano pendula, nei rilievi dei muscoli turgidi; segue il tatuaggio formato da un labirinto di vene chiare tra i solchi di un volto rugoso e le ciocche di una capigliatura irsuta. Le grafie luminose delle superfici savoldiane qui hanno una libera e stupefacente interpretazione dal genio di Paolo.

Anche il gigante Nettuno (fig. 47) nacque forse da un'ispirazione lontana o indiretta dei colossi michelangioleschi, ma qui la tesa inclinazione del corpo incuneato verso il fondo è, più dell'atteggiamento di Vulcano, tipica di Paolo Veronese. Ne deriva, al gigante con le membra annodate in quella posa di sbieco, aggressiva, un aspetto irto e selvaggio di re dei ghiacciai. Ciuffi ispidi di sopracciglia, di barba e di capelli, dalla fronte enorme e dal volto rapace, steli d'alghe dal braccio, rivoli d'acqua dal tridente marino, grondano come stille rapprese dal gelo dei venti invernali, come fantastiche stallattiti di ghiaccio; e l'occhio cupissimo s'aggrotta in un'ombra densa di minacce. Ed ecco anche qui il Veronese, con la scintillante fantasia decorativa, precorrere le più vivide creazioni di Giovanni Battista Tiepolo.

Una vasta balconata di marmo bianco grigio, a balaustre soffiate in un velo d'aria trasparente piuttosto che scolpite in marmo massiccio, cinge l'alto della sala, chiudendo l'arco di una nicchia aperta sul cielo, nelle due lunette delle Stagioni, e i due loggiati sorretti da colonne tortili di fantastica legge-

Fig. 47 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Nettuno*. (Fot. Alinari).

rezza per la tenuità del colore chiarissimo: dai loggiati, paggi e dame guardan giù nella sala come i personaggi del Mantegna dalla balaustra della Camera degli Sposi. Lo specchio scuro di tre porte, fra cornici a traforo di effetto quasi bizantino nei sottosquadri d'ombra, interrompe il paradisiaco lume soffocato dei bianchi. Una giovane dama in piena luce, una vecchia donna in ombra, un cagnolo niveo, s'affacciano al centro di una delle logge; una testina di bimbo in trasparente penombra

sporge dal parapetto dello scomparto a sinistra; un pappagallo cammina sull'orio (fig. 48).

Tranne il minuscolo cagnolo bianco pezzato di marrone, ogni immagine è ombrata perchè s'innalzi più acuto il trillo dei colori dalla figura della sposa, in vesti di seta abbaglianti tra lo splendore argenteo delle perle e di una rete di trina. Il tocco, rapido e libero, costella di chiazze sfavillanti, d'incrostazioni

Fig. 48 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Donne al balcone.* (Fot. Alinari).

preziose, le maniche, sfaccetta le perle della collana, forma di fiocchi brillanti la preziosa rete di trine. Tanta è violenza di contrasto fra le tinte avvicinate senza passaggi e l'intensità del colore — indaco azzurro e rosa —, così vertiginoso lo splendor delle luci, che il volto, con l'occhio sbarrato e vitreo, s'illumina come d'un lampo di pazzia nella sua fissità allucinata.

Nella loggia di fronte, si vedon tre sole figure, una per scomparto, una scimmietta nel mezzo, creata con pochi rapidissimi

spruzzi bianco argento nella lieve massa grigia, e due paggi, uno con cane, l'altro con libro, in pose convergenti, melodiche, quello a destra in corsetto giallo aperto a spacchi sopra una veste cupa, quello di sinistra in una veste marrone scuro, quasi nera, solcata da rade vene oscillanti d'argento, come dal tremolìo di fievoli arpeggi di luce.

Nelle lunette delle Stagioni, le varie inclinazioni delle figure tra la spuma violargento delle nuvole e il cielo di un cupo indaco, certo in origine molto più chiaro e leggiero, guasto nel 1852 da restauri che hanno di conseguenza alterato tutti i rapporti tra figure e fondo, apron continui spiragli alla luce, che affila i volti ombrati e splende nella preziosa nudità dei corpi, su monili, riccioli, corolle, piume e stoffe di raso, trasformando in serti di fiori umidi di rugiada i bei corpi fragranti di giovinezza.

Nel dipinger le figure, ora purtroppo non più intonate al fondo, tutta l'attenzione del pittore si tese a cogliere i rapporti cromatici più vibranti, le variazioni luminose adatte a strappare al colore la nota più alta e preziosa: così, tra una colonna argentea di nuvole e un drappo abbagliante di seta, egli insinua un penombrato nudo muliebre nella lunetta con l'*Estate* e l'*Autunno* (fig. 49); e al triplice gruppo, in penombra colorata, di Bacco e di due donne con spighe, accosta la neve splendida di una tunica di lino in pieno sole e la radiosa trasparenza di un profilo muliebre. Nella lunetta della *Primavera* (fig. 50), le nubi rosaviola, traversate da calde correnti di giallo solare, formano letto alla bellissima nuda dalle carni pallide, di un diafano monocromo. Il nudo è qui inteso nel suo effetto di massa luminosa, tanto da richiamarci la celebre *Susanna* d'Jacopo Tintoretto nella Galleria di Vienna.

Su quel pallore fatto di fioca luce, le gemme dei monili, le trecce d'oro purissimo e le perle del vezzo, scintillano senza offuscarne la trasparenza preziosa; le figure chine dell'*Inverno* in manto marrone e di una donna in veste verde, di appannato smeraldo, forman argine d'ombra al nudo argenteo, accentuandone la raggiante luminosità. Tutte ombrate, con qual-

Fig. 49 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: *L'Estate e l'Autunno.*
(Fot. Alinari).

Fig. 50 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: *La Primavera.*
(Fot. Alinari).

che intenso sfavillìo d'argento nelle corolle dei fiori e nella bianchezza dei lini, son le figure del fondo; e le carni volgono al grigio e al cereo; nel primo piano il colore s'avviva: risplendono il nudo muliebre e il suo drappo di fresca neve; il bimbo che porge i fiori alla *Primavera* è di un serico rosa lillaceo; l'altro di un rosa biondo, come raggio d'aurora.

Nella lunetta dell'Estate e dell'Autunno i contrasti sono

Fig. 51 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: Le Virtù coniugali. (Fot. Alinari).

più forti tra il gruppo di figure ombrate e scolorite e le due donne splendenti nel centro con l'ala di vivo argento del genietto vendemmiatore. Prezioso particolare è qui la donna seduta a destra col putto scolorito, violargento, sul fascio di spighe di un pallido oro.

Completano la decorazione della sala statue monocrome adagiate sui timpani delle porte, in uno scambio di lumi perlacei e d'ombre verdine, rarissimo e prezioso.

Nel soffitto della sala dedicata alle Virtù coniugali (fig. 51), i Cupidi che frecciano il cielo, lanciando serti di fiori brillanti, son vivi modelli del Tiepolo e dei Settecentisti di Francia, da Vatteau al Boucher; e nel fregio della stessa sala le composizioni dell'Armonia e dell'Amor Materno nascono dai più vibranti accordi del colore di Paolo. Il verde della figura al centro del terzetto dell'Armonia (fig. 52) leva il suo grido acuto metallico fra uno splen-

Fig. 52 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *L'Armonia*. (Fot. Alinari).

dente colore di foglia secca, che ci richiama gli scialli del Savoldo e certi toni di Francesco Morone, e il grigio sfavillio di una veste improvvisata con tocchi di luce violenti e non fusi. Nello stupendo cartoccio decorativo raffigurante l'Amor materno (fig. 53), le vesti della donna riuniscono le luci dello smeraldo e del topazio; e, tra la neve di un camice bianco e di due alette spiegate, anfore e coppe, prezioso lavoro di cesello, uniscono la calda voce dell'oro al timbro sottile acuto degli ar-

genti. È un'ebrezza di luci variopinte, uno scintillìo di gemme: il Baccanale del colore di Paolo. E appunto per questa forza straordinaria di colore, per l'intensa luce che penetra le più

Fig. 53 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: Allegoria dell'*Amor materno*.
(Fot. Alinari).

Fig. 54 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Venere e Apollo*.
(Fot. Alinari).

lontane ombre e non consente opacità assoluta, i contorni delle cose si disegnano precisi e taglienti, come nel gruppo di *Venere e Apollo* (fig. 54), nudità sfavillanti tra l'oro della cetra e dei

gioielli. Se noi pensiamo alle *Veneri* di Giorgione, del Palma, di Tiziano, con morbidi contorni sfumati nell'atmosfera, e più tardi in essa smarriti, sentiamo tutta la distanza dal mondo giorgionesco della *Venere* di Paolo, staccata come per incisione di una punta d'acciaio dal fondo di cielo, in un'aria limpida di giorno invernale, che precisa le forme e purifica il colore. La cetra d'Apollo, a tratti immersa nell'ombra, è tutta un arpeggio di luci d'oro; le chiome bionde di Venere s'intrecciano con le perle per adornare di un casco fulgidissimo il capo della dea; e il camice bianco forma una cascatella di liquida neve. Impallidisce al riverbero di quell'argento il Cupido di seta, sfiorato sul volto dall'ombra diafana del braccio, come il bimbo Gesù nella *Natività* di Lorenzo Lotto, a Brescia.

Parallelo al soffitto delle Virtù coniugali per il capriccio pittorico di uno sciame di genietti come farfalle screziate, è il soffitto raffigurante Bacco (fig. 55), anch'esso alterato nel fondo di cielo, che fa ora apparir troppo nero il roseo delle carni di donne e di bimbi. Qui l'impostazione angolare del vegliardo chino verso la sala ricorda il Nettuno e il Vulcano dell'Olimpo, e la figura in posa trasversa della suonatrice appare come un vivo raggio di sole invernale.

Affilata di luce la testa biondissima della donna, il Veronese scherza con le ombre trasparenti sui corpi di lucido raso dei bimbi, col disco di una capigliatura bruna incassato nel niveo splendore dell'ali, con le piume screziate dal tocco fulmineo libero e leggiero, preludendo con i due putti sovrapposti alla scintillante malìa dei genietti tiepoleschi.

Tra le maggiori creazioni di Paolo al Maser sono le due allegorie: Abbondanza, Fortezza e Invidia (fig. 56), Fede e Carità (fig. 57), che ci preparano alle composizioni della Sala del Collegio in Palazzo dei Dogi, aggruppando le immagini in ripide scale, e valendosi per base; la prima, di un frammento di cornicione incuneato nell'angolo e sfuggente in vertiginoso pendio.

Dalla base di roccia e di marmo la catena delle figure si lancia così, tesa e leggiera, nel cielo solcato da una cintura

grigio tenue di nuvole, su cui stacca in ardito risalto cromatico. Fulcro coloristico del quadro son le vesti della Forza, in note vibranti di rosa, di giallo arancio, di verde oro, di bianco nivale.

Da un fondo di nugoli dipinti a rapide pennellate di grigio, staccano invece le tre figure che compongono l'altra allegoria della Fede e della Carità, brano di colore tra i più fulgidi di tutta la scintillante collana degli affreschi di Villa Barbaro.

Fig. 55 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Bacco*. (Fot. Alinari).

Un cuneo di rocce, sfaldate e fluenti, irrigate di luci multicolori dal tocco impressionistico, forma piedistallo alla Fede, vestita di tutta la gamma dei bianchi tra l'oro del calice e del nimbo che incastona l'ostia radiosa. Nitide staccano sul cielo a sprazzi di spuma e grigi cavalloni le figure frecciate di riflessi lampeggianti, in uno scintillìo di luci auree e argentine, non superato mai dalla tavolozza preziosa di Paolo. Ben più che l'impeto del gesto, il fulgore immacolato dei bianchi indica nella Fede il centro ideale della scena.

Ed ecco spalancarsi, nella parete di una saletta, i battenti di una porta sopra un freschissimo cielo d'aurora; e un genti-

Fig. 56 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: *Abbondanza, Fortezza e Invidia.*
(Fot. Alinari).

luomo in assetto di caccia entrare, arcuando, con grazia ardita e melodica a un tempo, la snella persona (fig. 58). Lo accompagna

un cane, che scivola tra il battente aperto e la lancia, seguendo l'inchinevole posa cavalleresca. Dietro è un paese biondo e az-

Fig. 57 — Maser, Villa Barbaro, ora Giacomelli. P. Veronese: *Fede e Carità*. (Fot. Alinari).

zurro, sotto la chiarità di un vasto cielo che trascolora dal rosa al bianco nella prima luce del mattino; e a quelle gradazioni d'aurora s'intonano le vesti attillate del cacciatore, il farsetto

bianco di paglia a righe violette, i calzoni di un azzurrino madreperlaceo cangiante in roseo, i lumi azzurri del berretto nero, gamma di tinte iridescenti e leggiere, che il pittore s'affretta a interrompere con un grido di rosso schietto, nel corno e nella bandoliera, accentuando l'intensità cromatica del quadro coi due timbri a contrasto. L'effetto illusionistico è raggiunto con straordinaria vivezza dalla elegante figura, a metà fuori, a metà dentro le soglie: si spalanca d'improvviso la porta alla luce iridescente del mattino, ed entra il baldo cacciatore recando nel palazzo, col saluto mattinale, la freschezza dell'aurora e la fragranza dei campi. [1]

Gli affreschi di Villa Barbaro non sono tra le opere più conservate di Paolo; e gli aiuti vi ebbero larga parte; pure essi segnano il culmine raggiunto dal Grande nel suo sogno cromatico, il più intenso sforzo della sua anima tesa a far vibrare le corde armoniose del colore.

* * *

Si suppone rappresentato, il signore della celebre villa, nel ritratto della Galleria Pitti (fig. 61), in un interno grigio verde di tinta unita e fonda, variato solo a destra da un breve telaro di cielo pallido; a sinistra, dalla consueta colonna scanalata. La base della colonna serve d'appoggio all'alta figura superbamente ammantata di velluto e d'ermellino; e la finestrella in angolo, tronca dalla cornice, suggerisce la linea trasversa della composizione ve-

---

[1] Ai chiaroscuri nella Sala dell'Olimpo si avvicinano, con uno scintillio maggiore del tocco, che veramente gareggia in effetto con i più ricchi brani di colore creati dal pennello di Paolo per la decorazione di villa Barbaro, due monocromi appartenenti al dott. Aldo Briganti (figg. 59 e 60), e da lui a me indicati. Le proporzioni delle tele son piccole, ma Paolo Veronese le ingrandisce con la imponenza delle sue linee monumentali, qui tutte riecheggianti di parmigianinesche eleganze, specialmente nel gruppo nobilissimo della Carità, con quel piegar melodioso del bimbo sul seno materno. Il monocromo è grigio su grigio, con lumi d'argento, ma l'intensità del tocco grumoso forte e libero, che indica le luci, ora scolpendo con ammirabile fermezza plastica i lineamenti della Fede, ora scorrendo in rivoletti brillanti sulle vesti della Carità, ottiene il più esaltante effetto di colore in queste composizioni dipinte senza colore, tutto rivelandoci il prodigio dell' arte veronesiana. E a un tempo, la figura della Fede ha un posto eccezionale nell'arte di Paolo, per la pensosa maestà del volto scavato d'ombre profonde.

Fig. 58 — Maser, villa Barbaro, ora Giacomelli.
P. Veronese: *Gentiluomo in assetto di caccia.*
(Fot. Alinari).

Fig. 59 — Roma, Raccolta Aldo Briganti. P. Veronese: *La Carità.*

Fig. 60 — Roma, Raccolta Aldo Briganti. P. Veronese: *La Fede.*

ronesiana. Eretto, immobile, nella pompa delle vesti magnifiche, con la gran barba di Fiume e la capigliatura marezzata di grigio e di castano, il gentiluomo, ritenuto Daniele Barbaro e certo ritratto al tempo in cui Paolo lavorava in villa Masèr, ricorda

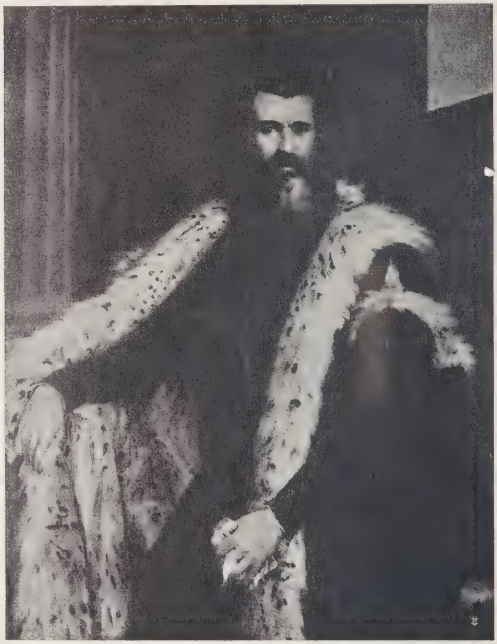


Fig. 61 — Firenze, Galleria Pitti.
P. Veronese: Ritratto di *Daniele Barbaro.*
(Fot. Brogi).

le statue solenni del Vittoria. Nel chiuso e nudo ambiente, le variazioni di colore di barba e capelli, maculati di grigio, l'impetuoso zampillo dei ciuffi d'ermellino, dai tagli di una manica spaccata, come di acque che s'aprano d'improvviso la via traverso una bocca di fonte; la cascata argentea della pelliccia

dal braccio e dal piedistallo marmoreo in scrosci di spuma a tratti soffiata via dal vento, raggiungono la pienezza dell'effetto decorativo e cromatico, del tutto fantastico in quella danza di macchie nere tra l'argentea spuma dell'ermellino. Il volto

Fig. 62 — Roma, Casa d'Arte Contini.
P. Veronese: Ritratto del Conte Porto col suo bimbo.

stesso, con un occhio umido e brillante, l'altro appannato, trae dall'effetto di variazione luminosa una sensibilità eccezionale nell'arte ritrattistica di Paolo. E tuttavia, sebbene l'effigie di Daniele Barbaro desti un'impressione di grandiosità e serenità superiore, e di piena magnificenza cromatica, non sentiamo in questo quadro ciò che v'è d'improvviso, di fantastico, nelle

allegorie veronesiane, perchè il ritratto lega l'artista al soggetto, e limita la libertà del capriccio pittorico.[1]

Era creduto Daniele Barbaro anche il gentiluomo rappresentato in un quadro della Galleria di Dresda (fig. 64), appena

Fig. 63 — Baltimora, Collezione Walters. P. Veronese: Ritratto della Contessa Porto (?) con la sua bambina.

più tardo di quello Pitti, e concepito con una più evidente ricerca d'enfasi scenografica nell'atteggiamento. Qui una fuga di colonne

[1] Fasto di presentazione, larghezza d'effetti decorativi, splendore cromatico, avvicinano alle pitture del Maser due capolavori ritrattistici di Paolo, che rievocano, con grazia anche più affascinante e spontanea, il bel motivo d'intreccio nel gruppo di donna e bimbo al Louvre, e cioè il ritratto del Conte Porto col figlio, nella Casa d'Arte Contini a Roma (fig. 62), e l'altro evidentemente eseguito a riscontro di donna e bimba, nella raccolta Walters a Baltimora (fig. 63).

su alto piedistallo, tronche dalla cornice, due in pieno lume, due in trasparente penombra — la fuga di canne d'organo dei colonnati sansovineschi — suggerisce la veronesiana linea trasversa, ripetuta dalla figura con l'atteggiamento lievemente forzato e tronfio:

Fig. 64 — Dresda, Galleria. P. Veronese: Ritratto.
(Fot. Hanfstaengl).

gomito sinistro appuntato al piedistallo della prima colonna, dita appuntate all'angolo di un tavolo, persona di sbieco; più di sbieco la testa volta di tre quarti, in posa voluta e veramente fotografica. Si ha, riguardando, l'impressione di uno studio faticoso di direzioni nell'atteggiamento di questa figura-stendardo, provincialmente occupata a spiegare all'ammirazione

altrui la propria magnificenza, come i personaggi ritratti dal bresciano Moretto. Ma proprio dalla posa rigida e impettita, e dalle opposte direzioni di testa e busto, che ampliano le superfici e avvivano le tinte nel gioco alterno dei chiari e degli scuri, il Veronese trae la sorprendente vitalità della fisionomia e del colore. Persino le dita appuntate sprigionano, toccando il tavolo, uno scoppiettìo di faville. Il fondo è verdognolo, e le colonne, fasciate di penombra o di luce, con un partito largo e sommario come quello della figura, appaiono al riflesso di acque verdi. L'abito verde scuro con risvolto di ermellino s'intona a quel fondo trasparente, subacqueo; la barba stessa divien grigio verde, come tinta dal riflesso della veste e dell'ambiente; ma ecco che il volto oppone d'un tratto alla luce acquea dei verdi il fuoco di un rosso di fiamma, ristabilendo la vicenda veronesiana di timbri cromatici a contrasto. E più che nelle allegorie e nelle composizioni sacre il colore è spesso è denso, nelle carni rubizze e accese di questo secondo personaggio prossimo ai tipi di Alessandro Vittoria. [1]

* * *

Vicino di tempo alle pitture di Villa Barbaro è il quadro raffigurante *Alessandro e la famiglia di Dario*, nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 66), riflesso magnifico della vita veneziana in una visione di sfarzo e di festa. Il fondo è uno scenario architettonico, di un bianco velato, acqueo, con figurine, fra la terrazza e il cielo pallido, in gamme chiare smorzate, di rosei stinti, di gialletti, di violacei, d'argenti, come se il pieno aere violentemente decolorasse ogni tinta. Aggetti e rientranze variano il dolce chiaroscuro dei marmi, senza che mai l'ombra diventi opaca e ne offuschi la trasparenza di cri-

[1] A questi ritratti abbiamo ancora il tempo di aggiungerne uno di recente entrato a far parte della raccolta Lazzaroni a Parigi (fig. 65): un busto di giovane donna, stupendo di colore nel contrasto fra la bianchezza perlacea delle carni e il verde vibrante di una veste di velluto. La capigliatura di un biondo chiaro, o meglio di un preziosissimo giallo, sembra cingersi di luminosi vapori. E l'orecchino, una perla incastonata tra foglie verdeoro, è tra i più rari prodigi d'oreficeria creati dal pennello magico del Veronese.

stallo. Mediante quella gradazione di bianchi, sfondo alla scena, il Veronese mette in risalto le vesti più svariate; scherza con le sete

Fig. 65 — Roma, Raccolta Lazzaroni. P. Veronese: Ritratto di donna.

lucenti, i velluti, le pellicce, le armature preziose, costruendo gruppi voluminosi e sfaccettati, trofei scintillanti di figure.

Fig. 66 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *Alessandro e la famiglia di Dario.*

Le vesti gli permettono, coi loro cartocci multiformi, di distribuir zone chiare e scure, di comporre la scena, di trar lampi dal colore. Tra i broccati d'argento fioriti d'azzurro, cantano i gialli e i rossi, tutti i gialli, da quello canarino al liquido topazio, all'oro vecchio, al giallo arancione della vela adriatica nel sole; tutti i rossi, dal rosa antico al rubino, alla brace viva: il bimbo accanto alla madre di Rossane vibra nell'ombra

Fig. 67 — Venezia, San Sebastiano.
P. Veronese: *I Santi Marco e Marcellino esortati da San Sebastiano a non abiurare*
(Fot. Anderson).

colorata dai riflessi di luce del manto rosso e dai bagliori lunari dell'ermellino; e tutta avvolta nel rosso, tutta in un nido di fuoco, appare una testa di bimbo tra Alessandro e l'armigero che lo segue.

Un preludio alle famose *Cene* nell'effetto di folle agitate, sopra uno sfondo suntuoso di palazzi cinquecenteschi, si ha con le pitture del coro delle monache di San Sebastiano, raffiguranti i Santi Marco e Marcellino esortati dal santo guerriero a non abiurare (fig. 67), e la scena del Martirio. Nel primo quadro, l'episodio della madre che inveisce contro il Santo, esortatore

dei figli, si perde nella festa di una folla multicolore irradiata di luce, come nel secondo (fig. 68) la figura del martire stesa sui cavalletti dagli aguzzini. Quando il vecchio Tiziano dipinse il *Martirio di San Lorenzo*, addensò nella scena tenebre rotte da scoppi di fiamme, facendo attori del dramma il fuoco, la notte, il mistero dell'ombra che svela e nasconde a tratti le cose; ma contro il cielo di Paolo, velato di nuvole bianche e cilestri, s'innalza, vestito di una limpida luce d'argento, il marmo del loggiato; e nessun particolare si smarrisce della folla variopinta che riempie lo spazio di lampeggiamenti e di serici fruscii, occupata a giocar d'angoli per meglio spiegare la scintillante maraviglia dei colori negli effetti di luce e contro luce. Indifferente al soggetto, il Veronese si lascia guidare solo dal suo trasporto per la sostanza abbagliata del colore. Il comandante intento a sollevar lo strascico della sua veste di seta, mentre impugna lo scettro per dare il segnale di morte; il cane arricciolato, come in un capriccio di grottesca; gli Orientali in turbante, i mori in vesti a strisce policrome; la dama che s'innalza con eleganza di stelo parmigianinesco sotto le pieghe armoniose di una tunica di velo, e il cavaliere che svolta dal colonnato verso la folla, e il vessillo che spiega la fiamma di una seta vermiglia, celebrano la festa eterna del colore di Paolo, nei suoi continui passaggi dallo squillo più acuto al murmure più delicato e sommesso. Due figure di guerrieri, a sinistra, entrambe di sbieco e di tre quarti, si fronteggiano, traversate dal vivo splendore del raggio che penetra una testina di putto interposta, e ne mette in valore la bionda trasparenza. Splendono i colori nell'umida atmosfera, sul fascio delle figure a destra, composto come un trofeo ad angoli e incroci, tra spiragli di sole freddo e brillante all'estremo. E la luce, che stagna nel cielo velato per raccogliersi argentea sulle colonne, sfiora di un raggio il corpo del martire steso in un velo d'ombra idealmente leggiero.

Tuttavia non è qui raggiunto dal Veronese il vertice altissimo degli affreschi di Villa Barbaro. Scaturisce un effetto più superficiale, da questa decorazione splendida e un po' macchi-

nosa; e un leggiero sforzo si sente nella tensione verso l'effetto scenografico, che là non si avvertiva davanti ai grappoli delle figure, densi e sfaccettati, ai nodi di sete e di gemme, ai chiari e lievi paesi.

Più intensi contrasti d'ombra e luce si succedono nel gruppo di San Sebastiano e altri Santi, che dalla terra contempla, nella pala d'altare (fig. 69), la Vergine in gloria sulle nubi, circondata

Fig. 68 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: *Il martirio di San Sebastiano.*
(Fot. Anderson).

da angeli. Le due parti del quadro, a differenza che nell'arte di Tiziano, dove il tono le unifica, sono nettamente separate per effetti di lume e di colore: la colonna di nuvole, effervescente spuma di luce come nelle composizioni di Villa Barbaro, passa, col suo carico di forme celesti, davanti al fascio di colonne scanalate, che salgono dalla terra al cielo, e si perdono in alto, dietro le nubi invadenti. La luce splende serena sul gruppo di madre e figlio, di maestà quasi raffaellesca (fig. 70); e l'alone, con la sua cornice di cherubi a mazzetti, forma dossale fulgido al trono della Vergine, immota sulle nubi nel serto meravi-

Fig. 69 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano. P. Veronese: Pala d'altare. (Fot. Anderson).

glioso d'angeli, immota come il suo fondo di sole, mentre sulla terra la luce combattuta s'apre valichi fulgidissimi tra l'ombra della nuvola e l'ombra balenante del cielo. In questo contrasto di luci è tutta la potenza emotiva del quadro, che vince la calma degli aspetti, l'enfasi manierata dei gesti. Piegato nello sforzo di mirare in alto, il corpo del martire Sebastiano,

Fig. 70 — Venezia, Chiesa di San Sebastiano.
P. Veronese: Particolare della pala suddetta.
(Fot. Anderson).

centro vibrante della scena, rimane col volto e il busto nell'ombra della nuvola: e in quell'ombra gli occhi vitrei riflettono in due scintille il raggio celeste, come traverso un velo di lacrime.

Le colonne scanalate, di solito avvolte dal Veronese in una rete di luce quasi immobile, tanto leggiere sono le variazioni d'ombra entro le scanalature, qui appaiono, insieme al corpo del Martire, tra ombre di nuvole e abbagliamenti lunari;

e il raggio di luna segna di una linea tremula gli orli delle scanalature, corde vibranti d'arpa gigantesca tesa fra terra e cielo. Accompagna quella musica di timbro argentino l'azzurro screziato da strisce d'argento lunare tra nuvole tinte di soffocati colori. Ed ecco che un fiotto di chiarore improvviso s'apre proprio dietro una delle colonne, perchè la testa in ombra di Sebastiano, immagine della Notte dal tremulo sguardo astrale, riposi tra due valichi di luce, a contrasto; e la corrente argentea prolunghi nel cielo, coi suoi rapidi gomiti, l'inclinazione del corpo lampeggiante. Intorno al fascio delle colonne s'aggira la ghirlanda dei Santi fra ombre di nuvola e fulgori di plenilunio; e due linee trasverse, una che dal San Giovanni, inginocchiato nell'angolo a sinistra, sale a toccar la punta di un'ala angelica, l'altra che lega la figura di San Pietro, abbagliata, alla serica immagine di Santa Caterina, tesa verso il cielo dall'ombra di una tettoia di nuvole, in un fruscio di luce lieve come sospiro, s'incrociano sul corpo del Martire, fulcro della composizione. Scintille d'astri riflesse in limpida rugiada paion gli occhi di Sebastiano e quelli della Santa nel fondo, com'essi levati al cielo; raggi fatti persona l'angelo riverso tra l'argento della nuvola e il roseo bagliore della veste di Maria, e l'altro che ad ali spalancate fra la nube grigia e il limpido azzurro esce dalla nicchia di un manto per formarsi nel volger di una spira di luce.

I grandi effetti decorativi delle pitture nel coro di San Sebastiano riappaiono più intensi nella pala della chiesa di San Giorgio a Verona (fig. 71), rappresentante il Martirio del Santo, con gruppi di figure in opposizioni d'ombra e luce intensissime, controtagliati sul fondo di cielo grigio argento, e d'una reggia sorta come per incanto dalle argentee profondità di una notte lunare. Il timbro cristallino delle pitture di Paolo risuona in tutta la sua purezza negli scintillanti trofei del primo piano, fra armi azzurro acciaio e stoffe iridescenti; ma qualche strappo di giallo topazio, e soprattutto il rosso crudissimo di un berretto di scherano, dietro il carnefice, segnan le note violente

Fig. 71 — Verona, San Giorgio in Braida. P. Veronese: *Il martirio di San Giorgio.*
(Fot. Brogi).

di contrasto che egli ama introdurre nelle sue vaste sinfonie di colore.

I volumi poliedrici di figure e gruppi di figure, quali si vedon scintillare nel soffitto di San Sebastiano e nelle sale di Villa Barbaro, si spianano, si assottigliano nella pala veronese, dove le immagini, con i loro complessi incroci, affiorano alla superfice del quadro, emergendone appena, e chiudono il fondo lunare nello sfavillìo di una cornice gemmata, scendendo al gruppo del Martire dalle alte quinte laterali di cavalli, statue e armigeri, per risalire alla serica ghirlanda della Vergine coi Santi Pietro e Paolo e le Virtù teologali. Scintillìo di cornice che si quieta nel fondo, ove esseri e cose sono parvenze vestite di luce, sfiorate di pallido colore, eppur limpide e chiare all'occhio nei loro limiti e contorni.

* * *

Crediamo opera appena successiva alla pala di San Giorgio la Crocefissione del Louvre (fig. 72), che nella piccola superfice chiude una più delicata e preziosa sensibilità di colore, e un soffio di emozione quasi sempre disperso dalle grandi macchine scenografiche di Cene e di Martirii. Anche qui le figure sono ritagliate sul fondo; e un trofeo d'uomini e cavalli forma quinta laterale alla scena; ma la quinta è una sola, e tutta la composizione, con le tre croci in prospettiva e la scala, si raccoglie verso il margine sinistro del quadro, lasciando in noi vibrare l'impressione del gran vuoto atmosferico a destra: libertà compositiva che è un primo elemento di suggestione in questa elegiaca trama di linea e di colore. Alla base delle croci le figure forman conca, in dolcissimo ritmo sospese alle due linee spioventi dell'uomo col cavallo, controluce, e della donna in scialle giallo verde, colpita in pieno dalla chiarità lunare del cielo; e par che quella conca accompagni il languir della Vergine; ne culli il dolore. Anche la luce, che corre in pallide fiammelle sulla chioma biondissima di Maddalena, scolora il materno volto dolente e sospira tra l'ombra sul profilo di una donna pie-

tosa. Un'eco di Savoldo, delle famose Veneziane in iscialle, par sentire nella immagine china dall'alto, col profilo nascosto dal drappo gialloverdeoro, come da un prezioso sudario, mentre il raggio che s'insinua fra ombra e ombra del cavallo e dell'uomo in stracci pittoreschi richiama i potenti contrasti del *Trionfo*

Fig. 72 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *Crocifissione.*
(Fot. Alinari).

di Mardocheo. China la testa il cavallo, come al suono di una marcia funebre, e accompagna col suo moto la mesta cadenza delle figure intorno a Maria.

Sfondo alle otto immagini in luci agitate fra l'ombra è il tremulo argento di una notte lunare; ma in alto, dietro le croci, s'incupisce l'azzurro perchè vivano nella luce i corpi marto-

riati dei ladroni e la sublime immagine del Cristo, che sembra continuare sull'albero di morte un divino sogno di pace nel dolore. Anche la scena è di una libertà fantastica senza precedenti nell'arte veneziana, per la disposizione varia delle croci e il dicentramento altamente suggestivo, che nulla toglie all'equilibrio della composizione, sorretto dalle curve simmetriche dell'uomo col cavallo e della donna in iscialle ai piedi delle croci. Dietro la donna, Gerusalemme, irta di punte, filigranata di luce, s'appiatta in una breve conca verdognola, al chiaro di luna d'un orizzonte argenteo, città minima sotto lo sconfinato cielo, a strappi violenti d'azzurro tra nubi procellose, che al piccolo quadro dà uno sfondo infinito come l'umano dolore.

* * *

Ma, ecco, ritorna il Veronese ai suoi effetti di lieta e brillante superficie colorata, nel ritratto della *Bella Nani* al Louvre (fig. 73), il più agghindato e prezioso di tutti i suoi ritratti muliebri, carezzato dal pennello con uno studio di grazie idilliache da preludere al settecento. Una mano della dama s'appunta a un tavolo, come quella del gentiluomo di casa Colonna, trattenendo un lembo del velo; l'altra posa sul petto, in un gesto di presentazione di se stessa al pubblico; la testa di bambolina, con occhi stupìti, piega leggermente sulla spalla, come per vezzo. Tutto è chiarore: le carni bionde, i ricciolini d'oro, le iridi limpide, il velo trasparente, le gemme dei fermagli e del cinto, le perle e il broccato sfavillante; e par che abbagliato da quel fulgore s'affisi lo sguardo in un'estasi ingenua e sorridente, d'Arcadia.

Appartengono a questo periodo alcune opere dove l'arte del Veronese, accentuando il risalto di luci dall'ombra, par talora accostare il luminismo tintorettesco, senza che tuttavia ne scapiti il colore, sempre limpido e brillante. Così la cortina di velluto verde dietro il fastoso gentiluomo effigiato in un quadro di palazzo Colonna a Roma (fig. 74), con una mano sul fianco e l'altra appuntata ancora a un tavolo coperto di tappeto a

fiori, ha pieghe segnate da una larga pennellata strisciante, con un guizzo di luce fulmineo, che non disdirebbe a una tela del Tintoretto o del Greco. Ma la fosforescenza di una veste di seta, l'effetto madreperlaceo di una stola a ciuffi ricciuti, a piccole fughe di luce, l'ampio sviluppo di superfici colorate

Fig. 73 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *La Bella Nani.*

ottenuto con la posa coreografica, l'intonazione dominante verdargento, ripetono le più fervide note dell'arte veronesiana. La cortina verde, variegata di freddi riflessi d'oro, accosta la luminosa biondezza del volto. E l'espressione di meditativa incertezza è qui in armonia sottile con la metallica gamma dei verdi, con l'atmosfera umida, subacquea, coi riverberi che s'allungano tra i meandri delle maniche in serpi di luce mobi-

lissime, rapiti ancora una volta al tremolio del sole sulle acque verdi della laguna.

Simile accentuazione luministica si vede in due scomparti decorativi, a Berlino, raffiguranti coppie di divinità, e nella

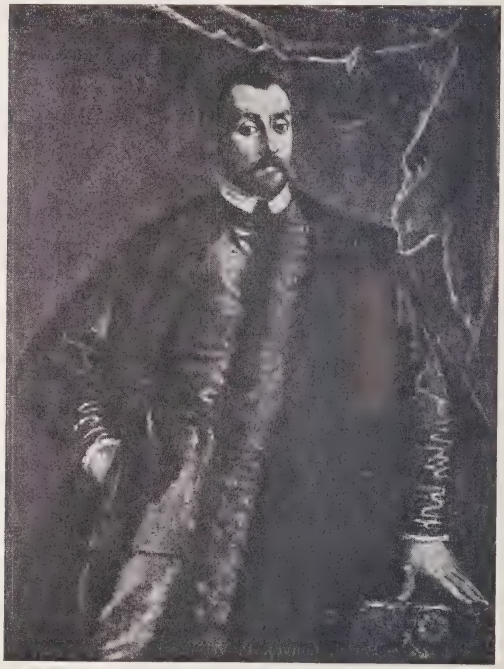


Fig. 74 — Roma, Galleria Colonna.
P. Veronese: Ritratto di *Gentiluomo*.
(Fot. Anderson).

Madonna di San Polo a Verona (fig. 75), dipinta in una gamma di colore trattenuta e sobria. Anche lo scenario del quadro d'altare a San Polo è insolitamente approfondito da una fuga prospettica, verso l'ultima arcata e il cielo burrascoso,

di una serie d'archi franti, che ci richiama i ponti cimeschi in rovina, cari al Pordenone e ai friulani. L'atmosfera stessa

Fig. 75 — Verona, Chiesa di San Polo.
P. Veronese: *La Vergine in trono col Bambino e Santi*
(Fot. Anderson).

è qui più greve del solito, sebbene fulgidissima; e gli squarci di luce, i riverberi oscillanti nell'ombra delle muraglie,

la corrosione delle pietre con orli dentellati, quasi a traforo, la straordinaria vita pittorica dei marmi e dei ciuffi d'erbe

Fig. 76 — Verona, S. Paolo. P. Veronese: Particolare della pala suddetta. (Fot. Anderson).

sotto un torbido e combattuto cielo, appaiono sorprendente preludio agli scenari piranesiani, tra i fondi limpidi trasco-

loranti e chiari delle composizioni di Paolo Veronese. La sola nicchia della Vergine, sgusciata tra le due enormi colonne scanalate, in iscorcio irrazionale ardito come certe architetture del Pordenone, conserva intatta la sua cinquecentesca magnificenza di marmi nel tempio diruto; ed essa compone coi due committenti in ginocchio la transversa scala veronesiana, inclusa tra due sponde, in ombra l'una, abbagliata di luce l'altra: formate da Sant'Antonio, che equilibra, con l'arco tenebroso del corpo, l'arco di luce della Vergine, e da San Giovanni Battista, incuneato nell'angolo tra il piedistallo della colonna e il piedistallo del trono, e illuminato a sprazzi violenti tra uno specchio di marmo abbacinato e uno specchio in ombra. Così il saio del santo monaco forma base al camice del committente, tessuto di raggi; e la testa in ombra ha per sfondo il pilastro abbagliato di luce, ripetendo le note a contrasto da cui la tavolozza del Veronese trae la sua fulgida ricchezza. In alto, la tenda fiorisce di maravigliose margherite nell'ombra; e i fiocchi delle frange sfavillano come occhi lontani di stelle.

Ma l'ombra, qui più densa e vellutata che nelle altre opere veronesiane, modifica l'effetto generale del quadro, e anche la visione della Vergine (fig. 76), che dalla nicchia ombrosa china verso il devoto il volto soffuso di un tremulo sorriso, fiore unico d'intima dolcezza nell'arte di Paolo. Quel sorriso incantevole par scaturire dalla stessa luce siderea che trema nelle chiome ricciute e nel brivido dei crespi veli, per irradiarsi in fulgidi raggi di stella dal cuneo di un ginocchio nella notte azzurra del manto. E dal manto, che segue palpitando l'arco di cometa della Vergine china verso i devoti, s'invola, farfalla di luce fuor dell'involucro serico, il Bimbo rosa e biondo, gambette incrociate, braccia aperte ad arco simmetrico d'ali.

* * *

La linea obliqua, che nella pala di Verona costruiva, come poche volte nell'arte di Paolo, lo spazio in profondità, non si discosta invece dal piano superficiale del quadro, nello *Sposalizio di*

Fig. 77 — Venezia, Accademia. P. Veronese: *Lo Sposalizio di Santa Caterina* (Fot Anderson).

Santa Caterina, ora all'Accademia veneta (figg. 77-78), limitandosi a indicare, con masse brillanti di figure e colonne, il profilo di una scala che dalla terra si prolunga nel cielo, ove globi di nuvole, rotti da un torrente di luce, sostituiscono, come nel quadro di Verona, i rasi screziati dei cieli veronesiani. E par che il movimento delle nuvole, fosche e un po' grevi sulla pre-

Fig. 78 — Venezia, Accademia. P. Veronese: Particolare della pala suddetta.

ziosa chiarità argentea del basso, si rifletta nella variazione dei gradi di luce sul grappolo di umani fiori.

Il Correggio, nel quadro di Napoli e più nel quadro del Louvre, entrambi con poche figure, rappresentava lo *Sposalizio di Santa Caterina* come un'allegoria d'amore, in un'aura densa di languidi sospiri, tra preziose eleganze di orafo; Tiziano, nel quadro di Dresda, ricomponeva una delle sue commosse *Sacre Conversazioni*, accentrando nella grave e radiosa immagine della Santa, tra la luce di una nuvola pregna di sole e di una veste bianca, e nello sguardo ardente di Gesù, tutta la poe-

sia della scena; il Veronese celebra la festa dello sposalizio mistico in un gioco d'argenti su stoffe suntuose, in una pompa di rasi, di sete e di piume, chiamando a raccolta dal cielo e dalla terra tutto uno stuolo d'angeli. Uno di essi regge la mano della sposa, un altro ne regge lo strascico; due si affacciano ammirando dal vano tra le colonne; altri cantano e suonano in coro; e dalle nuvole si protendono ancora angeli adoranti, due angioletti con la palma del martirio e il diadema; e a frotte a frotte giungono i cherubi a tuffarsi nella corrente di luce che li trasporta verso la terra. I broccati, specialmente quello meraviglioso, di greve argento, che fascia di splendore le belle forme femminee dell'angelo seduto in angolo, a sinistra, sono tra i più abbaglianti del Veronese; le chiome bionde brulicano di faville; l'ala di un angioletto porta-corona spumeggia d'argento al sole. Sebbene appaiano un po' grevi, nel cielo a contrasti quasi tintoretteschi, le due spire di nubi in alto, da una delle quali, come da uno scoglio, un angelo, plasmato d'ombra idealmente rarefatta e luminosa, s'affaccia a guardare, l'impressione generale del quadro è di un paradisiaco splendore argenteo, con toni biondorosa di carni e turchini d'ali angeliche, squarci d'azzurro tra il soffocato oro piombo delle nuvole. E qua una testa d'angelo tra ombra e luce presso la Santa è abbozzata con rapidità impressionistica di tocco nei piani sfaldati dei lineamenti; là una successione minutissima di fibrille chiare indica, con un sistema grafico già noto ai Bresciani, le soffocate luci del risvolto di Caterina e il fremito aereo di un velo; altrove un arpeggio di piccole luci argentee trema nell'azzurra notte di una veste angelica: brilla il colore nella sua gamma primaverile di rosei, di cerulei, di bianchi. Ogni particolare è chiaro e limpido, ogni forma s'imbeve di splendore, ogni superfice sfavilla come coperta da una brina d'argento: l'ombra stessa diventa luce. E nel riso della luce, nel riso delle tinte purissime, Paolo celebra gli sponsali di Santa Caterina, con un abbandono pieno e gioioso all'onda canora del colore.

Allo *Sposalizio di Santa Caterina*, cioè alle opere che con gli affreschi di villa Barbaro riflettono il massimo sfavillio del colore di Paolo, si avvicina una tra le più significative del suo talento di decoratore: il *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 79), passato dalla galleria elettorale di Düsseldorf al museo Ringling di Sarasota nella Florida (fig. 78). L'intiera composizione, che sembra creata dal genio capriccioso di qualche settecentesco arazziere, è un gran nodo di frondi, di stoffe, di figure, rapidamente teso sopra un telaro di seta glauca marezzata di rosa. Le frondi acute zampillano; tronchi e figure s'incrociano: è una festa di bianchi, di rosa teneri, d'azzurri, sui ciuffi lanceolati delle foglie, come di penne cupe e splendenti che dian risalto a quel sottile argenteo chiarore di visi diafani e di sete leggiere. Una testa di bove, a destra, è tagliata dalla cornice, con libertà tutta nuova nell'arte; il somarello s'affaccia all'angolo di un tronco biforcato per ammirare il Bambino; gli angeli han nido tra i rami agitati dal vento; e l'insieme scherzoso e splendido si presenta al nostro occhio abbagliato come una delle più affascinanti sorprese del genio veronesiano.

* * *

Siamo a una collana di capolavori: *la famiglia Cuccina presentata alla Vergine*, il *Corteo di Cristo sulla via del Calvario*, l'*Adorazione de' Magi*, la *Cena per le nozze di Cana*, tutti nella Galleria di Dresda.

I grappoli splendenti delle figure di Villa Barbaro riscintillano ai nostri occhi davanti al prisma quadrangolare delle sacre figure, nel primo quadro (fig. 80): la Vergine col Bambino, San Giovanni Battista e un angelo, che ripete il gesto cerimonioso dei Santi presentatori di divoti nelle Sacre Famiglie veronesiane. Una tenda di cuoio stampato a fioroni verde oro e due colonne maculate, come di diaspro, dividono il gruppo della Vergine e dei Santi dall'altro della famiglia Cuccina, e formano il perno di una elisse che si chiude con la Fede e si

Fig. 79 — Sarasota (Florida), Museo Ringling.
P. Veronese· *Il riposo della Sacra Famiglia sul cammino dell'Egitto.*

Fig. 80 — Dresda, Galleria. P. Veronese: *La famiglia Cuccina presentata alla Vergine*
(Fot. Hanfstaengl).

prolunga nel gruppo ultimo del gentiluomo con i figlioletti e la Speranza introduttrice. Il tono dei fiori tessuti nel baldacchino di Maria ha un'eco più fulgida nelle vesti dell'angelo, ove di aurei bagliori si rileva il verde, facendo vieppiù trasparire il pallor lunare dell'alata figura. Gesù, che la Madre presenta, tende le braccia ai piccoli e ai grandi di Casa Cuccina.

Giunge la Fede a incoraggiare nella preghiera, e tende la mano al padre, per guidarlo all'altare. Lo sorregge la Speranza, traendo con sè uno dei fanciulli più vicini al padre; chiude il gruppo la Carità, tagliata dalla cornice nella sua posa inchina, con effetto fantastico di stroncatura; e accompagna come di un lungo fruscio il corteo della famiglia e delle Virtù. Staccata dalle altre figure, la pallida immagine, più di tutte lieve e ariosa, quasi un fioco raggio di luna la plasmi sull'albore del cielo, si volge a mirar dall'alto il palazzo dei Cuccina, dimora alabastrina della Carità. Le tre Virtù teologali scortano al trono della Vergine il gentiluomo estatico, tra i due figli maggiori, i prediletti; la madre compresa della solenne presentazione; la giovinetta immota nella sua grazia pensosa; i bimbi, uno aggrappato alle vesti materne, e colorito nell'ombra da una rossa fiamma di riverbero, l'altro abbracciato alla colonna, per accostare al mobilissimo intreccio delle marezzature marmoree la trama danzante di strisce nere e argento negli sbuffi di una succinta vesticciola. Tra quella duplice rete di riflessi, che ricompaion più fiochi e labili nel marmo del pavimento, come in specchio d'acque chiarori di nuvole passeggiere, raggia il pallido lume di un volto e di una tenera mano infantile.

E i grumi fioccosi, messi da Paolo a pennellate di ritocco sul diafano tessuto del colore, davvero si contano come gemme negli sbuffi delle trinciature, negli orli di merletto delle vesti muliebri, nelle falde d'oro purissimo deposte come da un'invisibile pioggia di luce sui riccioli ariosi e sulle dense trecce della giovinetta (fig. 81). La trama stessa della tela spigata, evidentissima, contribuisce all'infinita varietà di modulazioni che forma lo splendore unico dei colori di Paolo.

Il cielo è nubiloso, con squarci lunghi d'azzurro; a destra, dal basso, sorge il palazzo dei Cuccina nel verde riverbero del Canal grande. Tutta la luce della sera di plenilunio par concentrarsi nella figura della Fede, alta, eretta al centro di una collana multicolore d'immagini, col calice d'oro e il candore immacolato del manto. Allarga, essa, le braccia nel gesto protettore, perchè più ampia si stenda la zona argentea del

Fig. 81 — Dresda, Galleria. P. Veronese: Particolare del quadro suddetto. (Fot. Hanfstaengl).

drappo. E la posa quasi frontale, la fissità d'astro dello sguardo e del gesto, lo splendore del plenilunio, che tutta veste, dal manto niveo all'oro scolorito delle chiome, l'immagine monocroma, ne fa il centro ideale del coro sacro cantato dalla famiglia Cuccina ai piedi della Vergine, la nota più alta di una vasta e vibrante armónia.

La Fede, solenne, sta per intonare con la famiglia protetta, nella calma della sera lunare, l'Ave Maria, alle soglie del tempio. Non volo di fantasia, non scale di pensieri, nel quadro

composto come zona di seta per una parete di palazzo veneto: tutto è piano, tranquillo, sincero, in quel magico tessuto di luce e di colore.

Par tagliata dalla stupenda opera una piccola tela nella raccolta della Casa Goudstikker di Amsterdam (fig. 82): una testina bianco-rosata, fiore di fanciullezza, due occhi brillanti e pensosi sotto una fronte pura, una bocca rotonda come frutto e lucida come raso. La figura, di tre quarti volta allo spettatore, è fissa con estrema semplicità nel breve telaro del quadro; i colori sono ridotti al minimo: sul fondo grigio, la veste nerazzurra e il tenero incarnato del volto: accenti di luce, le bianche trine, la seta delle rosee labbra, gli occhi perlati. Ma in tanta semplicità di mezzi, l'arte di Paolo rivela il suo immenso potere. E noi godiamo, come della vista di un fiore inumidito dalla rugiada, dei tocchi brillanti che avvivano, sul panno cupo della veste, il bianco delle trine; sul chiaror soffocato e morbido delle carni, il roseo della bocca, il grigio degli occhi, umide gemme. Tanta dolcezza cromatica, tanta freschezza di tinte, s'intonano alla freschezza d'anima, al candore dei grandi occhi calmi, delle rotonde labbra puerili.

Al quadro della Famiglia Cuccina può unirsi un altro capolavoro del Maestro, un *Miracolo di San Barnaba* (figg. 83-84), nella Galleria di Rouen. Anzi tutto sorprende la novità dello scenario con quella suggestiva interruzione del tempietto circolare, che, spostato dal centro, svolge parzialmente davanti ai nostri occhi la corona marmorea di un colonnato d'ordine corinzio e la meraviglia degli specchi di luce pallida proiettati dal sole che gioca a scacchi nell'ombra lievissima dell'interno, dietro l'ineffabile albor di giglio delle colonne. Esso forma la base chiara da cui rileva il gruppo delle figure raccolte a croce attorno l'infermo: il gruppo è in contrasti d'ombra e luce potenti, in cui gioca anche il lume delle torce, aggiungèndo splendore alla sostanza ricca e brillante dei colori. Il Santo, nella veste di cupa fiamma, domina la scena, in una pensosa gravità d'ombra; il malato, che è il centro della composizione, colpito in pieno sul

corpo e sul manto dalla luce, ha la testa nell'ombra del libro sacro a lui imposto dal Taumaturgo, diradata appena dal barlume di una lontana fiamma di torcia. Ed ecco, nell'angolo del

Fig. 82 — Amsterdam, Raccolta Goudstikker.
P. Veronese: *Testa di giovinetto.*

quadro, di là dal corpo balenante e dalla stupenda immagine di donna che sorregge pietosa il braccio dell'infermo, un moretto in ginocchio riprender più intensa la nota cupa, staccando dalla neve di una manica muliebre il vello nerissimo della chioma. Indietreggia, a destra, un gruppo di pietosi e d'infermi, in

Fig. 83 — Rouen, Museo. P. Veronese: *La guarigione del paralitico.*
(Fot. Bulloz).

un cono d'ombra che affila i volti, imprimendo a quello del malato un'espressione tragica d'abbandono mortale, rarissima nell'arte

Fig. 84 — Rouen, Museo. P. Veronese: Particolare del quadro suddetto. (Fot. Bulloz).

di Paolo, e raggiunge una figura vista da tergo, controluce, nell'angolo inferiore del quadro. Schiarato appena d'un barlume il corpo dell'infermo e chiuse le immagini dei due uomini fra

argini tenebrosi, il Veronese veste della radiosa luce che traspare dal tempio una vecchia affacciata al colonnato, e, sul margine del quadro, una giovane donna con un putto in braccio. Come la Carità nel quadro della famiglia Cuccina davanti alla Vergine, l'immagine giovanile è tronca dalla cornice, che del bimbo ci lascia vedere solo una gambetta scattante e una manina paffuta, lievè sul collo materno. La stroncatura accentua la gentilezza del gruppo, in quel suo atteggiamento a direzioni contrapposte, e meglio ci lascia godere la serica beltà di una spalla nuda e il mormorio delle stoffe alla luce. Non rinuncia al suo istinto d'eleganza, Paolo Veronese, neppure in quest'opera, ove ci presenta tipi profetici, quale il vegliardo che accosto al Santo appunta su noi l'acuto sguardo; volti illuminati da un'angoscia febbrile, da un baglior tremulo di lacrime, ad esempio quello della donna che sorregge l'infermo; immagini impresse di maestà enigmatica come il taumaturgo, o scolpite da ombre di morte, come l'infermo nell'angolo a destra: ed eccolo cercare diafanità preziose sino all'inverosimile, di colonne vitree che lascian trasparire, preciso, il declivio di una spalla muliebre; eccolo far brillare in una mano rugosa la rude e stupenda ricchezza di un boccale di maiolica policroma; eccolo tramare con un filo d'aurea fiamma, sopra la tunica del fanciullo moro, il frastaglio d'un colletto a due punte, aperto ad ali di farfalla notturna.

Invece della delicata preziosità di colore propria al quadro della *Famiglia Cuccina*, Paolo sceglie una policromia intensa e vibrante all'estremo per l'*Adorazione de' Magi* (fig. 85). Qui egli sfoggia il suo giallo di paranza adriatica, dorato dal sole, e il rosso violaceo, nell'abito della Vergine e del secondo re che avanza; accosta, valendosi della veste di un pastore e del manto di Maria, l'azzurro glauco più intenso e il più luminoso turchino al giallo cangiante nel rosso delle stoffe di San Giuseppe e all'oro vecchio del manto di un re; adorna quel manto di fiorami d'oro lucente e pallido e di stelle rosa nero e oro, di così intenso riflesso che l'aperta mano sinistra ne è tutta trafitta di raggi. Torna l'azzurro a risplendere nei costumi trin-

Fig. 85 — Dresda, Galleria. P. Veronese: *L'Adorazione dei Magi.*
(Fot. Hanfstaengl).

ciati dei due paggetti: e ripete coi prossimi gialli l'accordo di tinte complementari.

La capanna è sostituita da rovine marmoree disposte per angolo, così che formin scatola alle immagini distribuite con ritmo romano di bilanciamenti: il gruppo divino e il vecchio re lungo la diagonale del cubo indicato dalle rovine; il gruppo del secondo re e del servo moro composto a nodo, e inclinato perchè formi contrappeso all'inclinazione di Giuseppe e del pastore, e li colleghi col seguito sopraggiungente.

Tronchi e assi frapposte alla rovina aumentano il gioco d'angoli, di addentramenti e di sporgenze, che serve a Paolo per variare il grado e la qualità del colore. E un ciuffo di peli sulla testa del bove splende come astro argentino, mentre la rastrelliera perlata di denti nella bocca del somarello sembra ricondurci ai tempi lontani di Piero. Dardeggia dall'alto uno strale di luce acutissimo sulla testa della Vergine, sul corpo lieve e i chiari capelli del bimbo; e nello stesso grado di splendore è il vecchio re col suo strascico d'oro. Attorno, la luce s'attenua, sul manto di Giuseppe e sulla veste del pastore, sul greve damasco rosso del secondo re. Nella varia modulazione dei timbri di colore, dallo squillo d'oro e d'argento del vecchio re ai rossi violacei e ai bianchi rosati della Vergine, al giallo rossastro di Giuseppe, al glauco soffocato del pastore, è un successivo abbassamento, quasi di suono d'organo che vada spegnendosi.

Non meno preziosa l'altra zona di figure contro il cielo verdargento a laghi d'azzurro profondi. Il manto del re moro, a righe rosse, verdi chiare, verdi scure, è uno stupore all'occhio per la sua raggiante luminosità notturna. L'unità viene interrotta dai riflessi delle cose prossime; e la luce oscilla su quelle sete e quei velluti, si confonde, si mischia; segue il loro piegarsi; si schiara sulle costole delle pieghe; s'oscura nei cavi; si spezza, si rompe, s'avviva, lampeggia, si addensa nell'ombra. Più unito è l'effetto nell'azzurro delle vesti trinciate dei due paggetti, ove la luce s'imbianca e s'incupisce l'ombra, in

un alto e basso continui. Il colletto di un paggio, e i biondi riccioli, son cospersi come di pioggia d'oro; la testa china di uno di essi s'accende di rosa. Ombra violacea sulle nubi ver-

Fig. 86 — Dresda, Galleria.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Hanfstaengl).

dargento, sotto lo squillo di un turbante, è il profilo del re moro, mentre sul volto del servo trema un bagliore di leggerezza ineffabile. Ed ecco, tra quelle due immagini notturne, cinte di tutti gli splendori del giorno dalla sonorità squillante

dei gialli, stendersi sul cielo verdazzurro, direttamente, lo strato niveo di un cavallo bianco, e su quella neve splendida il bruno profilo appiattito di un palafreniere e il carminio schietto uniforme di un berretto a cono (fig. 86). Par che d'un tratto il colore, lieve, soffiato nell'aria a plasmar d'ombra violacea le teste dei mori, si solidifichi, spianandosi, nelle due figure interposte, per amor di contrasti. Nè si rallenta la vibrazione cromatica nel gruppo ultimo, di servi affaccendati e di cammelli e destrieri; chè anzi brilla d'insuperato splendore fra i piani inclinati della costruzione poliedrica. Due cani, bianco argento e biondo, plasmati di morbidissima luce, s'addossano alla veste policroma del re moro, che avanza vestito di tutti i fulgori d'Oriente.

Qui il Veronese è di una potenza, di una fluidità inarrivabili. La luce schiara il gruppo della Vergine col Bambino, circondato da una conca di figure variopinte, da una ricca policromia di vesti: broccato d'oro, rosso velluto, azzurro smagliante di sete. Di là dal primo gruppo viene il re moro col seguito. È il trionfo dei colori intorno al Re dei Re.

Guarda sorpreso un pastore, che par tratto dai quadri di Girolamo Savoldo; guardano chini San Giuseppe e la Vergine al vegliardo inginocchiato; osservano attenti i due paggetti; si protende curioso il secondo re; brilla affascinato l'occhio del Moro; aguzza lo sguardo un vecchio mago incappucciato; il palafreniere fissa gli occhi devoti. Nessuna parola: la parola è nel colore; il trionfo è nel colore.

Altrettanto radiosa è la tavolozza di Paolo nelle *Nozze di Cana* (fig. 87), dove ogni figura, ogni veste, ogni particolare della tavola apparecchiata incatena l'occhio per l'intensità abbagliante del colore. Smorzata la vivezza cromatica e attenuato il risalto delle immagini in primo piano a destra, perchè l'argenteo chiaror del colonnato non soverchi lo scintillio della mensa e del cielo, Paolo fa giocare tra le figure a banchetto, sulle sete rigide, sprazzi di luce nell'ombra anch'essa abbagliata, qua sfaccettando il volume amplissimo di un volto raso, con pochi energici

Fig. 87 — Dresda, Galleria. P. Veronese: *La Cena per le nozze di Cana.*
(Fot. Hanfstaengl).

tocchi, in un potente sintetismo di forma e di colore (fig. 88); là tessendo lieve, come in un pallido alone lunare, la testa di Cristo, dai lucidi occhi azzurrini (fig. 89). Presso l'immagine radiosa, carne fatta luce, le figure son nel riverbero della veste rossa; di

Fig. 88 — Dresda, Galleria.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

fronte, un altro rosso, di cupo e magico splendore, irradia scintille dalla veste di un Orientale, attorno. Nell'angolo a sinistra, tre figure, una donna e due fanciulli, giocano d'inclinazioni fra ombre e luci idealmente leggiere; e dietro la tavola, in piedi, due servi accostano le teste, in ombra, a un piatto d'argento,

incastonando nel mezzo, come perla in cerchio di metallo brunito, un tratto di volto giovanile, una mascheretta preziosa nel vivo riflesso del disco. Completano l'effetto del brillante tricuspide composto di volti accostati, gli enormi spilloni d'ar-

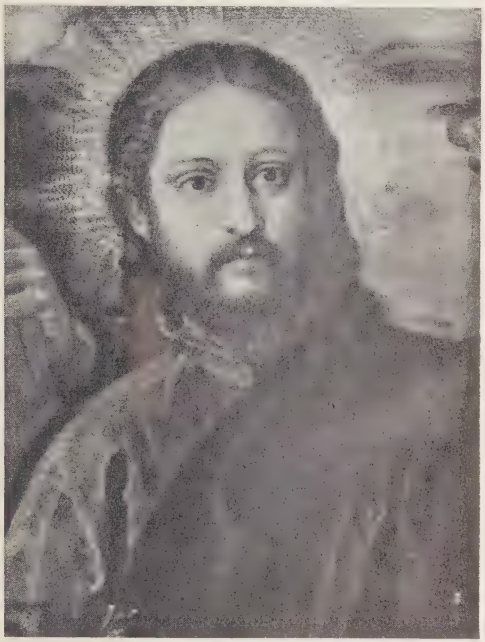


Fig. 89 — Dresda, Galleria.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

gento di un berretto di giullare, e la sfavillante ricchezza di un piatto d'oro folgorato di sole, tra un'ombra intensa e la mezza luce preziosa dei marmi. E mentre i Veneziani amano le stoffe soffici, ammorbidite dal tono, velate e disfatte dall'aria, il Veronese sceglie per i suoi personaggi le sete crude

metalliche e rigide, che formano pieghe angolari e acute, e porgono il filo tagliente degli orli al lavoro d'agemina della luce: esempio tra i massimi la veste azzurra del grasso personaggio in primo piano, a lampi crudissimi d'argento.

Si beve il vino, che miracolosamente ha riempito gli otri, e si esalta il potente seduto a tavola, l'uomo magico che ha impero sulla casa. E par che i calici sollevati contro il cielo screziato d'argentei bagliori preparino un brindisi alla gran festa del colore celebrata da Paolo, veneto Mago, tra palazzi di cristallo, sullo sfondo di effervescenti cieli. Il piatto d'oro che un servo quasi invisibile solleva dietro il berretto del giullare si volge come specchio a raccogliere nella sua conca vibrante quella meravigliosa iridescenza. [1]

* * *

In questo momento di ebbrezza cromatica, il Veronese concentra la potenza raggiante del suo colore in una sola figura, una delle sue massime creazioni, il San Menna, riunito ora, nella Galleria di Modena, agli altri sportelli della chiesa di San Geminiano già nella piazza di San Marco a Venezia, ritornati da Vienna. La parte centrale, coi Santi Geminiano e Severo, è superba per intensità dorata di tinte (fig. 91). L'oro squillante dal manto di uno dei Vescovi è profuso a piene mani anche fra gli stucchi pesanti del soffitto, che rifletton le decorazioni del Sansovino e del Vittoria, e vengon richiamati un po' ovunque nella composizione, formando la nota più alta e dominante. Le figure stesse, con i manti massicci, a densi ornati, rispecchiano lo sfarzo greve e magnifico di quell'architettura animata d'ombre splendenti; e con le ciocche di una barba bianca, coi fogliami d'oro sopra il fondo cupo di una mitra, con le pieghe dei manti larghe e solenni, ripetono i giochi di rilievo e di colore del soffitto, la pompa delle incrostazioni dorate, da cui sem-

[1] Il quarto capolavoro della serie dei quadri Cuccina nella galleria di Dresda rappresenta, come abbiamo detto, il *Corteo di Cristo sulla via del Calvario* (fig. 90), con figure più bagnate d'ombra, come per smorzar la sonorità festosa del colore.

Fig. 90. — Dresda, Galleria. P. Veronese: *Cristo sulla via del Calvario.*
(Tot Hanfstaengl)

Fig. 91 — Modena, Galleria.
P. Veronese: Anta d'organo coi *Santi Geminiano e Severo.*
(Fot. Alinari).

bran caduti i grandi fiori marmorei a sbocciare nei nodi aurei dei pastorali. Un diacono, tra le due figure, in un'ombra abbagliata e vibrante, completa lo sfarzo della nicchia sonora di luci, vestita di tutto il rigoglio decorativo del Cinquecento architettonico veneziano.

Smorzata è invece la colorazione dello sportello raffigurante il Battista (fig. 92), mirabile per le sfumature tenuissime in tinta neutra, che creano con lievi passaggi il cavo della nicchia e rendono la proiezione d'ombra dell'immagine sui nitidi marmi.

Più cruda l'ombra s'incide, più squilla il timbro argentino della luce, nella nicchia di San Menna, trionfo pittorico del Veronese (fig. 93). L'ardito alabardiere, che rievoca i personaggi illusorii tra le porte e nelle nicchie di Villa Barbaro, con forza anche maggiore di accenti luminosi, si tende in posa di sghembo, così grandiosa e ardita che la nicchia divien troppo angusta per contenere la splendida immagine; e ne escono il piede sinistro e il gomito destro. La conca marmorea, elemento primo di suggestione, s'informa, come quella del Battista, a una semplicità architettonica estrema, scavata entro un blocco di marmo purissimo. Al clangore degli stucchi d'oro, delle stoffe d'oro, succede in questo sportello una limpidità alabastrina di superfici, specchio a persone e cose, al profilo ammassato del Santo come alla rarefatta ombra dell'alabarda, e mezzo di risalto alla figura del guerriero, che par vegli in armi alle soglie di una reggia, così fissa, nel vano troppo angusto, dalla stessa violenza dei lumi e delle ombre. La gamba sinistra fa un lungo passo; indietreggiano a contrapposto il busto balenante, e la testa che gira nello spazio i grandi occhi sereni. La corazza è creata mediante colpi di luce azzurrina che ne modellano la curva; e il panneggio, greve e ampio, ne fa risaltare la metallica durezza e lucentezza. Mai il Veronese sferzò luci taglienti a modellare il volume di un corpo con prodigiosa rapidità di visione, più che in questo quadro, dal lampo del colore traendo, con istintiva e fulminea potenza, l'immagine del soldato, dell'uomo di ferro,

Fig. 92 — Modena, Pinacoteca. P. Veronese: *Il Battista.*

Fig. 93 — Modena, Galleria. P. Veronese: *San Menna.*
(Fot. Alinari).

che avanza tra luci crude e recise come sciabolate. E determinato, con alcune sintetiche pennellate, il volume potente della figura, torna, il meraviglioso gioielliere, a incrostar gemme di colore nell'elsa della spada, a chiuder faville d'oro nel prezioso frastaglio dell'alabarda. Leggermente inclinata, alta sino a toccar con la punta sfavillante il vertice della nicchia, essa aggiunge solidità alla figura, che pianta dominatrice nello spazio; i forti sbattimenti di luce, i contrasti duplici di chiaro su scuro e di scuro su chiaro, si traducono in possente energia di vita.

* * *

La figura tutta lampi del San Menna, sagomata da sprazzi di luce azzurra, riappare in posa simile, ma sfuggente da tergo e men salda, nel *Martirio di San Ginesio* (fig. 94), che al Prado richiama, in note alquanto più smorzate, le tele abbaglianti della Galleria di Dresda. Le figure a fior di superficie, tanto più splendenti quanto più oscurate rispetto alla diafana luminosità dello scenario palladiano di sfondo, si dispongono lungo le aste di una V gigantesca, che raggiunge quasi la cornice superiore del quadro; e il gruppo di Martire e carnefice segna la bisettrice dell'angolo. Con questa disposizione, il Veronese ottiene una spezzatura di masse che divergono ugualmente dal centro, e a un tempo un effetto decorativo scintillante, di ampio trofeo. E anche qui l'occhio scorre da particolare a particolare, da nota di colore a nota di colore, con non mai sazia meraviglia: dalle maglie di luce di un paniere dorato e di una corda al visetto aguzzo di un piccolo scudiero, alla testa incappucciata di un vegliardo, vero spunto tiepolesco, al bagliore di una mano trafitta di raggi, allo splendido azzurro del manto di San Ginesio irrigato di bianche luci, corrusco centro della visione. È questo, infatti, nell'arte del Veronese, esempio rarissimo di coincidenza fra l'asse del quadro e il protagonista della scena.

Il pallido volto del Cristo della *Cena per le nozze di Cana* torna a risplendere tra il chiarore velato di un cielo glauco e il

Fig. 94 — Museo del Prado a Madrid. P. Veronese: *Martirio di San Ginesio.*

fioco rosa di una veste, nel quadro del Prado raffigurante il *Centurione* (fig. 95); e le cuspidi luminose delle armature di San Menna riappaiono in una figura di guerriero, sul margine, assai men salda e potente. Il centurione s'inginocchia davanti a Cristo: è seguito da militi; un giovinetto tien l'elmo. Il Redentore, accompagnato da due Apostoli, cui il Veronese non manca d'aggiungere le consuete bizzarrie di linea e di colore, si volge di traverso, spiegando, nell'ampiezza del gesto, una lata superfice di pallido rosa. Il Centurione e il suo seguito sono in penombra: il bianco non colpisce se non le cose più sul davanti: il mantello argenteo del giovinetto con l'elmo, la debole gamba avanzata del guerriero nell'angolo a destra, la giubba del moro a sinistra, tagliata dalla cornice. I colori forti si attenuano nella veste rosata di Gesù, svanita, biancheggiante nei chiari.

Dietro questi personaggi, in giochi d'ombra-luce svariatissimi, dietro le colonne di marmo verde maculato, che limitano il proscenio, appare una terrazza bianca, nitida e leggiera, con figure tessute di bagliori madreperlacei sul cielo verdastro. Sembra uno scenario suntuoso di teatro; e come sopra un palcoscenico, in parata, si dispongon gli armigeri. Il Centurione prega; e la sua destra, che si puntella con le dita al pavimento, traluce nell'ombra. Appuntano gli occhi alla scena i militi di guardia al colonnato, seri, gravi, baldanzosi; due alabardieri seguono il moto del comandante; con lui s'inchinano; e s'inchina il paggetto, fiore tra la gente d'arme, con il profilo tremulo di colorati riflessi sotto l'oro lucente dei riccioli. Par che nell'armatura corrusca sia fisso per sempre il milite tra le due colonne, simulacro d'imperiale armeria, vestito di ferro.

Lo splendore cromatico è sempre intenso, affievolito tuttavia rispetto al diapason dei quadri di Dresda e del San Menna di Modena. E chi confronti la gamba piegata del soldato nell'angolo a destra con quella tesa del Santo, o la molle destra posata sul petto con l'altra del guerriero saldata al fianco, sente che il Veronese comincia a smarrire quel suo immenso e spontaneo vigore.

* * *

Ma nel comporre la *Visione di Sant'Elena* (fig. 96), della galleria nazionale di Londra, Paolo, più ancora che nella piccola *Crocefissione* del Louvre, ci mostra un aspetto raro del suo genio di splendido epicureo, scrivendo una pagina di malinconica poesia nel suo gran libro scintillante di letizia. L'emozione altissima, oltrepassante il potere dei drammi di Tiziano e dei colpi di

Fig. 95 — Madrid, Museo del Prado. P. Veronese: *Il centurione dinnanzi a Cristo.* (Fot. Hanfstaengl).

scena tintoretteschi, è qui raggiunta con una sublime semplicità di espressione. La Santa siede accanto una grande finestra, o meglio un intercolunnio di loggiato aperto sul cielo: poggia un braccio sul parapetto, la testa sulla mano; l'altro braccio ricade in abbandono sulla veste. Il busto s'insinua nell'angolo tra le cornici, iniziando la diagonale che traverso il gran quadrato di cielo, calmo lago di luce, guida al nodo dei due angioletti col sacro legno. Verde e oro si mischiano nel velo di nebbia che invade il fondo; e le note del verde e dell'oro compongono il quadro quasi monocromo. I marmi si tingon

Fig. 96 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *Visione di Sant'Elena.* (Fot. Anderson).

nell'ombra di un grigio verdastro che imbionda alla luce; uno scialle verdognolo avvolge le spalle della Santa; e il verde ritorna, misto all'oro, nella gonna scintillante come sabbia umida al baglior del cielo; s'intride, nella sopravveste tremula di riflessi, al giallo che rosseggia nell'ombra.

In questo sparso sfavillìo del tocco, che ai tessuti insolitamente morbidi e leggieri comunica la mobilità raggiante della luce; nel contrasto fra un modulato mormorio di riflessi e il fisso chiaror di un volto sul chiaro cielo, fra il gorgheggio dei lumi nelle sete e il silenzioso raggiar delle carni nella dolente pace del sonno, batte l'ala della più delicata e profonda poesia.

La tèsta nobilissima, specchio alla luce che dilaga nel cielo, riposa sul biondo chiaror delle nubi; e il cielo si rispecchia nell'abbandonata dolcezza di quel volto scolpito dal sonno e dal dolore. Mai soffio di commozione più delicata e profonda sfiorò opera d'arte, di questo trasfuso dal pittor delle allegorie e delle Cene, con tremito d'anima estatica, nel quadro di Londra. Non spirito drammatico, ma puro smarrimento contemplativo guida Paolo a toccare il vertice dell'emozione umana, in una visione raggiante di nobiltà e di dolore.

* * *

I quattro quadri allegorici della Galleria Nazionale di Londra, *Scorno* (fig. 97), *Rispetto* (fig. 98), *Infedeltà* (fig. 99), la *Felice Unione* (fig. 100), sono dipinti con una scioltezza, una morbidezza di pennello, ignota alle opere dei primi periodi. La diagonale è segnata, nel primo, da un ripido pendio di figure e d'alberi fronzuti, carichi d'oro, sul velo tenue verdazzurro del cielo, in una successione fantastica d'ombre colorate e di umide luci, tra classici frammenti d'architettura, massi di roccia, statue. Il cielo è velato, e tutti i colori sbiaditi nell'oro: vesti a pieghe bianco oro e cilestri, manti di un lilla che imbionda alla luce, carni di una biondezza idealmente

diafana e leggiera, come il braccio piegato ad ansa della giovane donna in vesti chiare. In una nota di un biondo olivigno, pallido, annacquato, è la Purità, che guida per mano la giovane fuggitiva. Ride la luce biondo rosa del putto nel bellissimo quadro a lumi soffocati, a colori sommessi e preziosi.

Fig. 97 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *Lo Scorno.* (Fot. Anderson).

In una gamma d'argento, di timbro purissimo, si svolge l'allegoria della Felice unione. Un globo opalino, come enorme perla, e un cornucopio con ornamenti d'oro, forman base al corpo della donna che porge la corona, di una bianchezza di perla, trasparente appena un roseo lume ai piedi, ai ginocchi, alle

guance. Tornano le note d'argento nelle luci dei capelli biondi, nel manto del cane, nelle nuvole che velano l'azzurro del cielo.

Nell'*Infedeltà*, tre figure forman catena in pendio, sospese nel vuoto, sotto una volta di fogliame a larghe frange d'oro. La donna siede da tergo e di tre quarti, con le braccia tese,

Fig. 98 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *Il Rispetto.* (Fot. Anderson).

ponte aereo, sul cielo biancheggiante: un manto di broccato d'argento, con risvolto verdazzurro, copre la base su cui poggia il torso, motivo centrale della composizione, nel suo chiarore vibrante tra le calde note delle vesti e delle carni maschili Aggiungono, esse, forza di contrasto al timbro argenteo del nudo, spiegato con magnifica ampiezza e inciso sul tremulo

albor del cielo con un segno di pennello marcato e scuro, come contorno di figura su vetro opalescente. Fiotti di luce argentina sembrano scorrere tra i muscoli del meraviglioso torso, e in un bagliore limpido e freddo come raggio di luna è il limite del volto affocato, mentre di là dall'ombra del risvolto verde-

Fig. 99 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *L'Infedeltà.*
(Fot. Anderson)

azzurro, torna a brillar l'argento nella grossa trama del drappo tessuto d'oro e di fili corallini tra ombre azzurre. E i verdi aurei delle foglie e dei rami completano la morbida ricchezza di colore propria a questo momento, in cui il Veronese smussa angoli, arrotonda pieghe e corpi, modella forme più soffici, con più dolce e lento rilievo; e ad esse accorda lo splendore

diffuso e madido delle carni e delle stoffe. Il colore ha perduto in densità; tutto è dipinto in una grana chiara che si congiunge all'atmosfera e con essa si fonde. Completa l'effetto di quest'opera, che trova termini di raffronto nelle *Allegorie*

Fig. 100 — Londra, Galleria Nazionale. P. Veronese: *La Felice Unione*. (Fot. Anderson).

della sala del Gran Consiglio, la rara bellezza del motivo decorativo: cerchia di tre figure roteanti su piano inclinato, entro una cornice idealmente suntuosa e leggiera di tronchi snodati, di fogliami cadenti come enormi piume d'oro a ripeter l'arco delle braccia intrecciate, in un frastaglio di velluti sulla chiara seta del cielo.

* * *

Dipinta in un'atmosfera trasparente, verde-oro, in una mite luce d'acquario, che serba solo qualche trillo ai gialli, la *Disputa di Gesù coi Dottori* al Prado, in un salone di reggia palladiana (fig. 101); e con la stessa tonalità smorzata il *Martirio di Sant'Afra* a Brescia (fig. 102), il Veronese crea uno dei suoi quadri più celebri, se non proprio uno dei suoi capolavori, la *Cena di San Gregorio*, nel santuario vicentino di

Fig. 101 — Madrid, Museo del Prado. P. Veronese: *Disputa di Gesù coi dottori* (Fot. Hanfstaengl).

Monte Berico (fig. 103), tra le composizioni studiate con maggior calcolo di simmetria e di bilanciamenti. Al grande loggiato palladiano, con un soffitto carico delle grevi e sfarzose decorazioni che apparano la Scala d'Oro di Palazzo Ducale, guidano due scalette laterali, da cui salgono curiosi e servi; presso la balaustra, a sinistra, si vede, sopra una mensola, una scimmietta, a destra un cane e un mantello; due anfore, nell'angolo tra la balaustra del terrazzo e le colonne della scala, due figure, un monaco e un gentiluomo, in piedi, tra la balaustra e le colonne interne, continuano la serie di riecheggiamenti e simmetrie, estesa poi fra i personaggi a mensa, senza che ne

Fig. 102 — Brescia, Sant'Afra. P. Veronese: *Martirio di Sant'Afra.*
(Fot. Alinari).

risulti monotonia, tanto ampia e varia è la scala di colori e di luci. Ma, al confronto con le allegorie di villa Barbaro e le tele dipinte per la famiglia Cuccina, lo splendore cromatico di questo quadro, dipinto non senza intervento di aiuti, appare un po' affievolito, senza più quell'intenso barbaglio di gemme. Chi osservi, ad esempio, la testa bellissima del Santo papa, ha l'impressione di un colore più sgranato da ombre,

Fig. 103 — Vicenza, Santuario di Monte Berico.
P. Veronese: *La Cena di San Gregorio.*
(Fot. Anderson).

poroso e morbido; potremmo dire, più veneziano, che nelle precedenti cose di Paolo.

L'effetto generale della scena è di una estrema ariosità e leggerezza, per l'estensione dei vuoti che guidano dall'intervallo fra le scale e fra i due Cardinali seduti a mensa, verso il cielo di raso screziato. L'aria frizzante e limpida crea preziose trasparenze d'ombra nella testa ricciuta dietro il Santo monaco, e rinnova nella veste damaschinata del fanciullo col cane i risultati pittorici dell'armatura di Pace Guarienti. Come nel *Martirio di Sant'Afra,* Paolo comincia a ripetersi, a far del proprio stile maniera; ma l'ampiezza suntuosa dello scenario aperto sul fondo di palazzi cristallini giustifica la fama delle

Cene, temi di festa e di pompa che parvero giustamente specchio alle sue tendenze d'immaginoso decoratore. Le *Cene* gli davan modo di rappresentare i costumi più variati, le architetture più suntuose, i cieli più liberi e chiari, e un infinito capriccio di macchiette e di episodi; di suscitare, col rapporto fra architettura e cielo, tra immagini scure e colonne chiare, il senso di una magnifica distesa della composizione sul piano. Ma a queste composizioni affollate e scenografiche spesso manca la prodigiosa freschezza delle opere giovanili di Paolo.

Nella *Cena in Casa del Fariseo*, al Louvre (fig. 104), più intensa è la nota d'ombra delle figure tra il bianco abbagliato della tovaglia e il chiarore alabastrino dei marmi e degli edifici, la nebulosa opalescenza del cielo. L'atmosfera subacquea della *Disputa* nel Prado torna qui a infondere una preziosa luminosità all'ampia loggia semicircolare, al diadema filigranato di luce del cornicione sorretto da mensole perlacee, adorno di una frangia serica a dentelli. Un valico s'apre nel mezzo, fra le due tavole, e in quel valico brilla l'immagine di Maddalena, tra ombra e sole. A sinistra una parete tappezzata di piatti fa vibrare alla luce il timbro argentino dei metalli.

La composizione di Monte Berico è nelle sue linee generali mantenuta dalla *Cena di Gesù* in casa di Levi, grande tela dell'Accademia di Venezia (figg. 105-106), ove la scena si svolge in un loggiato, tra due scalette laterali, con uno studio ripetuto di bilanciamenti negli effetti di rilievo e di macchia cromatica, mediante figurine in ombra sul marmo lucente delle testate di scala, personaggi in piedi tra il parapetto e le colonne, e gruppi di servi e di commensali nell'interno della suntuosa galleria. Ma nel quadro di *Monte Berico* il colonnato traeva slancio dal solo arco del centro, interrotto al sommo dalla cornice; qui invece tre arcate uguali si svolgono tra imponenti colonne, in giro ampio e riposato, adorne nei pennacchi di cariatidi classiche.

Nel fondo, dietro l'arcata centrale, s'appunta la freccia di una torre vestita d'aria verdognola, tra i riflessi delle nuvole orlate di rosa, e incisa col nitor cristallino di tutte le forme

Fig. 104 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *Cena in casa del Fariseo.*
(Fot. Hanfstaengl).

di Paolo, anche lontane, sopra il raso screziato del cielo. La *Cena in Casa di Levi,* famosa per il processo degli Inquisitori, che ci ha valso una candida professione di fede artistica di Paolo davanti ai giudici, è certo, dopo le *Nozze di Cana* a Dresda, e con la *Cena in Casa del Fariseo* al Louvre, l'esempio più alto del genere. I consueti capricci pittorici, che il Veronese predilige e ripete con variazioni sottili, avvivano la scena, di continuo attraendo l'occhio divertito: il moretto, proteso verso

Fig. 105 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
P. Veronese: *Cena di Gesù in casa di Levi.*
(Fot. Anderson).

il nano, con la bolla d'ombra violacea del volto tra lo splendore di una veste di seta rosa e di un piatto di puro argento, inclinato a specchio della luce come nella *Cena di Cana*; il volto di un paggetto tra figure in rosso e in giallo, illuminato da pochi tocchi di quei due colori; i riflessi del turchino e del giallo dalle vesti sulle alabarde di due soldati; l'intreccio mobilissimo di nastri sopra una veste verde; il gatto dal musetto fosforico; la tunica a strie multicolori di un grasso personaggio a destra; e, dappertutto, bottiglie e bicchieri, inclinati dai servi per far convergere al vetro lo sfavillìo dei raggi, e fiaschi dalle paglie dorate, utensili d'oro e d'argento. I colori, nella *Cena di Levi,* sono una successione di note chiare, fresche, primaverili: gialli canarini, rosa svaniti, lillacei, rossi di rubino. I

rossi gridano festa per tutto il quadro, interrotti sul davanti dal manto verdescuro di un gentiluomo declamatore e dalla

Fig. 106 — Venezia, Galleria dell'Accademia.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Anderson).

tunica a righe azzurre oro, bianche oro, di un grasso personaggio. E il rosa brillante della tunica di un moretto in primo piano, il rosa d'aurora che tinge le nubi sul tenerissimo cielo e

dalle nubi si riverbera sugli edifici color dell'aria, cilestri e rosei, ripercuotono, di qua e di là dalla loggia, l'ultima eco delicata di quel festoso concento di rossi.

* * *

Assai meno spontaneo è l'effetto nel *Martirio di Santa Giustina* a Padova (fig. 107), dove la preoccupazione manieristica di creare una grande macchina si accompagna all'enfasi declamatoria di qualche gesto, allo studio di espressioni estatiche, e persino a certe arcuature arricciolate di corpi, ad esempio nel soldato a destra che trattiene un cavallo, in tutto simili a quelle dei più retorici manieristi della scuola romana e fiorentina. E sebbene Paolo si studi di rendere la profondità di una piazza gremita di popolo dietro il piedistallo della Santa, la composizione si risolve in un superficiale arabesco, senza le multiple sfaccettature dei primitivi poliedri veronesiani, e le masse potenti incuneate verso il fondo in ripidi pendii. Di conseguenza, anche il colore appare più tirato, più liscio; men denso e brillante il grumo del tocco. Non è più traccia della rapidità d'abbozzo impressionistico frequente negli affreschi di Villa Barbaro: ogni figura qui è condotta a termine da un pennello diligente, raffinato, virtuoso, ma assai meno brillante e ardito. I motivi delle opere precedenti tornano, rifatti a memoria, piuttosto che apparir immediatamente e spontaneamente sentiti. Troppo oscuri, troppo uniformi, senza più l'antica sensibilità dell'ombra veronesiana, si presentano come nuvole gli angeli foschi davanti agli altri immersi nella luce o veduti traverso un diaframma di raggi, nella ghirlanda prerubensiana di musici, putti con fiori, e cherubi-farfalla, trascinati verso la Martire da un fiotto di luce.

Tuttavia l'armonia dei colori è tale da lasciar impresso in noi il ricordo di una visione di bellezza e di luce. Dall'alto scende un raggio a schiarare la pallida Santa, bianca e oro; e tutte le figure a lei intorno par s'annicchino controluce per lasciare alla Martire l'asse luminoso del quadro. Il piedistallo a gradi

Fig. 107 — P. Veronese: *Martirio di Santa Giustina.*

e la colonna sono nell'ombra; nell'ombra è la terra sul primo piano, ma la Santa appartiene al cielo gaudioso.

Contrapposti d'ombra e luce insolitamente intensi, ci mostrano il Veronese studioso di effetti luministici di maniera tintorettesca nel quadro dell'*Assunta* appartenente all'Accademia di Venezia (fig. 108). Anche qui egli si studia di comporre una scena spettacolosa e di far parlare con gran retorica di gesti i personaggi; ma la distribuzione delle figure in gruppi sparsi, come sbalestrati dal turbine, e l'effetto burrascoso delle ombre rotte da sprazzi di luce, infondono alla composizione un movimento assai più vivace che a quella del *Martirio di Santa Giustina*, e anch'esso forse d'origine tintorettesca, sebbene diventin piatte le figure in ombra, come foschi nugoli tra altre balenanti. In alto, il gran nodo serico della Vergine portata dagli angeli è invece tutto caratteristico del genio decorativo di Paolo. Ed è questo certamente il gruppo eseguito dal Maestro, nell'opera di bottega, finita da collaboratori.

Ad essa si avvicina, per il fulgido scroscio delle stoffe e per le ombre approfondite, l'*Assunta* del Museo di Dijon (fig. 109), pittura, questa, tutta della mano del Maestro, e tra gli esempi maggiori del suo ultimo tempo. Altri la ritenne del Tintoretto appunto per la speciale intensità luministica, che l'avvicina all'*Assunta* e alla decorazione di *San Nicoletto de' Frari*, ora nell'Accademia Veneta. Ma il tumulto di luci che accompagna Cristo nella sua trionfale ascensione sulle pareti della Scuola di San Rocco a Venezia, tra squarci vulcanici e nugoli funebri, tra lampi e frecce incandescenti che profilano le ali degli angeli come lame di scimitarre sguainate al sole, è lontano dal fulgore gemmeo, dai rivoli brillanti della veste rossa di Maria assunta a Dijon, dal brulichio luminoso dei biondi capelli, delle ali iridescenti degli angeli. L'effetto dell'*Ascensione di San Rocco* scaturisce da opposizioni di bianco e nero, dai piani molteplici che affondano tra cortine di tenebre, mentre nell'ombra dell'*Assunta* di Dijon, diradata da tremuli raggi di luna sul corpo nudo dell'angioletto, vibra di continuo il

Fig. 108 — Venezia, Accademia. P. Veronese: *L'Assunta.*
(Fot. Anderson).

Fig. 109 — Dijou, Museo. P. Veronese: *Assunta.*

colore; e la composizione si svolge tutta in superficie, senz'altra determinazione di spazio se non quella suggerita mediante il corpo stesso della Vergine, affusato dal movimento a spira. La lotta fra luce e tenebre, e il conseguente effetto drammatico delle composizioni d'Jacopo, si mutano in una festa di colori brillanti, inondati e come disciolti da luce, in un effetto ornamentale tra i più appariscenti creati dal gran decoratore di ville veneziane. L'occhio vede con delizia snodarsi nel cielo, tra luci bionde e opaline, la spira della Vergine avvolta nelle vesti di raso come vessillo srotolato dal vento; e segue il gioco alterno dell'angioletto e del cherubo, annodati alla voluta argentea di una sciarpa per descrivere, lungo un'altra diagonale del quadro, una seconda spira. L'angioletto che sorregge di fianco la Vergine, in volo obliquo tra penombra e sole, conduce il nostro pensiero ai putti del Correggio tra le nubi delle cupole; ma ogni atomo della sua madida superficie brilla, traversando il fluido aereo, come per il rifrangersi di mille soffocate tinte in un umido velo. Il colore canta nei rivi di luce che scorrono dalle vesti di Maria, nelle rosette di brillanti composte dalle testine ricciute, nel raggio di luna delle ali argentee, nei fiotti d'argento e di rosa che screziano il cielo. [1]

* * *

Ed ecco, mentre già in alcune grandi composizioni s'intravvedeva un leggiero appassimento della straordinaria freschezza pittorica di Paolo e una tendenza manieristica, il Veronese d'un tratto risalire alle maggiori altezze con le pitture della sala del Collegio in palazzo ducale, a cominciar dall'apoteosi della battaglia di Lepanto (fig. 111). Al timpano sopra lo specchio centrale della parete d'onore, sovrasta un altro timpano formato da due linee oblique di personaggi, che s'incrociano con le opposte linee della corte celeste, stringendo

[1] A questo periodo di chiara influenza tintorettesca nell'arte del Veronese appartiene certamente la bella *Crocefissione* nella chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti a Venezia (fig. 110), ove il colore illividisce, come spento dall'incandescenza tragica del cielo.

Fig. 110 — Venezia, San Lazzaro de' Mendicanti.
P. Veronese: *La Crocefissione.*

un nodo sfavillante di rasi e di gemme. Ai due lembi inferiori di quel nodo scintillano due bianchi: il bianco della Fede, con luci d'avorio e ombre azzurrine, il bianco madreperlaceo del paggetto, come di scaglie di pesci al riflesso del sole. Al centro, la veste della Santa che guida il Doge Venier in manto giallo topazio, squilla di un rosso acceso, ripetendo il contrasto di note calde e argentine da cui scaturisce l'intensità della tavo-

Fig. 111 — Venezia, Palazzo Ducale.
P. Veronese: *Apoteosi della Battaglia di Lepanto.*
(Fot. Anderson).

lozza veronesiana. I più vaghi, i più trasparenti colori, allietano la schiera d'angeli dietro l'Eterno, festone di fiori celesti tra il nimbo d'oro e i globi di nubi fumose.

La scena è inclusa da colonne binate, come frammenti di loggia cinquecentesca; di là dalle colonne s'innalzano due immagini monocrome, una Santa e San Sebastiano, statue di puro argento, a contrasto intensissimo coi monocromi del Tintoretto, massicci, potenti, gravati dal peso dell'ombra. La statua di San Sebastiano (fig. 112) richiama nell'atteggiamento

Fig. 112 — Venezia, Sala dell'Antecollegio.
P. Veronese: *San Sebastiano.*

a contrapposti gli schiavi michelangioleschi, tradotti in visione di elegante e morbida bellezza dalla estrema levità del colore; e il braccio sollevato adombra, come già nell'argenteo *San Sebastiano* di Lorenzo Lotto a Berlino, il volto fine, sfiorato da un freddo baglior di luna.

Al centro del soffitto, nel figurare Venezia che regge il mondo con la Giustizia e la Pace (fig. 113), Paolo ritrova l'antica ampiezza di volumi, e una meravigliosa luminosità di tinte.

Come una gran scala circolare s'innalzano simboli e figure dai gradi roteanti di marmo, cui si aggrappa il leone alato, sino al globo d'opale, al trono di Venezia regina. E anche l'immagine muliebre s'arrotonda; e s'arrotonda il baldacchino in alto, di broccato rosso, a turgide pieghe: par che tutte le forme tendano a foggiarsi sulla sfericità dell'enorme globo.

Di scorcio sfugge la suntuosa scalea, cui dagli angoli convergono, inclinate, le figure della Giustizia e della Pace, offrendo la spada, la bilancia e l'ulivo, alla Regina in trono. Ed ecco subito due linee appena divergenti, la spada e lo scettro, ricondurre curve e inclinazioni a un perfetto equilibrio statico.

Il cielo, con fiocchi disfatti di nuvole biondorosa, accentua, per la sua chiarità velata e morbida, lo sfavillìo di luci tra ombre nel gruppo allegorico; e il fulgore brunito dell'argento di una veste di broccato accosta, nell'immagine di Venezia, la neve della pelliccia, in un rapporto di bianchi vibrante e delicato; la testa, nell'ombra, colorita dai riverberi rossi del manto e del baldacchino e raggiunta dal lume della nuvola, traspare un interno chiaror roseo dietro riflessi più superficiali d'argento, come barlume d'aurora in una notte lunare. Tra questi due riflessi splende, nella sua veste d'ombra colorata, il volto chino, con grandi occhi fissi, in una serenità raggiante, di idolo.

Il coro delle Virtù che rendono omaggio a Venezia, iniziato dalla Giustizia e dalla Pace, si continua negli specchi della volta, in forma di rettangoli tronchi, agli angoli superiori, dalle cornici di stucco dorate e massicce. Cristallini blocchi di marmo, variati appena da nitide connessure e crepacci, compongono l'angolo

entro cui s'incassa, seguendone la diagonale (fig. 114), la figura della Semplicità, col volto in ombra, centro fantastico della com-

Fig. 113 — Venezia, Palazzo Ducale.
P. Veronese: *Venezia con la Giustizia e la Pace.*
(Fot. Anderson).

posizione. Una nuvola rosa argento, e un ramoscello d'ulivo proteso dalla muraglia verso la nuvola, riecheggiano in alto, nel cielo

violaceo, l'obliquo raggio dell'immagine, componendo, di linee e di gradi di luce, un effetto decorativo di rarità affascinante e preziosa. Ed ecco che una stoffa bianca, una pelliccia d'ermellino, una seta striata d'imitazione orientale, dove le scaglie preziose dei tocchi di Paolo fantasticamente appaiono e scompaiono nel gioco mutevole dei riflessi, i fiotti d'oro di una capigliatura

Fig. 114 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La Semplicità*. (Fot. Anderson).

mossa dal brulichio delle luci, oppongono il più abbagliante contrasto al cielo velato da brume argentine, e al velo d'ombra che cinge il volto muliebre e lo rende leggiero come le nubi tra cui l'immagine sembra sospesa.

Le sete consistenti e lo spessore piumoso dell'ermellino accentuano la fantastica diafanità di quel volto rotondo e senza peso, nel gioco della luce che sale dalla perlacea colonna del collo al morbido contorno delle guance, e spolvera d'argento lineamenti e zigomi, per sciogliersi in un umido bagliore

entro l'iride limpida. Tre note di bianco, a contrasto con le screziature policrome della seta orientale, compongono l'armonia cromatica del quadro: il bianco, soffocato in grigio argento, della muraglia, il bianco niveo dell'ermellino, il bianco sfumato di rosa e di cilestre delle sciarpe di nuvole che velano il cielo; e sul fondo azzurro il volto appare come una massa vaporosa, una bolla d'aria illuminata di sotto in

Fig. 115 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La Mansuetudine.* (Fot. Anderson).

su dal raggio freddo di un sole invernale. Mentre le prime composizioni allegoriche del Veronese rifrangevan la luce dalle cuspidi dei gruppi sfaccettati, qui lo sciolto pennello avvolge di morbido splendore la lieve rotondità del volume, serbando intatta la incisa limpidezza dei limiti formali.

In un bagliore che tutta rispecchia la virtuosità del pennello di Paolo appaiono invece il volto della Mansuetudine (fig. 115), ombrato dalla mano che fa solecchio, la spalla e il busto sotto l'arco del braccio. Leggermente china, l'immagine in

veste gialla emerge con vivezza dalla base di azzurro tenue, traendo risalto dalla rapida fuga illusionistica di due ali di colonne, mentre nell'allegoria dell'Industria (fig. 116) le architetture appena si discostano dal filo a piombo, per sostenere ed equilibrare il rapido moto della figura, indietreggiante di sbieco dalla massiccia base di pietra verso il cielo sfiorato da vie di nuvole, da cirri lievissimi, di prezioso effetto decorativo. Il

Fig. 116 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *L'Industria.* (Fot. Anderson).

brano stesso di natura morta, cestello con stoffa serica e cesoie, è, come nell'antica *Sacra Famiglia* dell'Accademia veneziana, un ammaliante motivo di capriccio pittorico, in quel rotear di vimini intrecciati come di maglie d'oro dalla luce del sole, sfavillando. E un lembo di pannolino bianco, tra il rosso di un drappo e l'acciaio brunito di due lame, come fiocco di neve caduto per miracolo da quelle nubi primaverili, ripete con rapidità d'accento il contrasto di note calde e di note argentine da cui Paolo trae l'intensa vibrazione del suo colore.

Il volto, di scorcio, riceve dall'alto e di sbieco il raggio del sole; e da quel raggio prende vita.

In una gamma di ori, doviziosa come il colore stesso dell'Autunno fecondo, appare invece l'immagine dell'Abbondanza (fig. 117), eretta sul fondo di cielo e di architetture, e perciò più ombrata. Le melagrane spaccate, che rigurgitano da un cestello, i pomi e le varie frutta traboccanti da un cornucopio, raccolgono in sè le note profonde del rosso e dell'oro, per tutto diffuse. Il tono di contrasto è qui dato dal cielo azzurro e dall'edificio grigiazzurro allo splendido gialloro del manto greve, regale.

Sono queste le più belle tra le Allegorie della Sala del Collegio, ma tutte son vinte in imponenza e misterioso splendore dalla Fedeltà (fig. 118), seduta sul piedistallo marmoreo, all'angolo di una muraglia chiomata di rampicanti, eretta, immota, come in un trono. Sacerdotessa della notte, oscurata in volto d'ombre pensose tra cui brilla l'argento lunare, con una mano solleva una gemmata navetta come sacra offerta. Il sostegno architettonico è qui ridotto a un muraglione in rovina, tutto cavi e sporgenze, organo vibrante al tremolìo della fredda luce notturna tra i fiochi bagliori di un velo d'edera e lo sfolgorìo di un bucranio, nota più alta nel concerto argentino dei suoni. Il cane nero, simbolo della notte, inumidito da bagliori lunari, sostituisce, accanto alla veste bianca della figura in maestà, la macchia d'ombra abbagliata dei paggetti mori nelle Cene veronesiane, più forte per il contrasto diretto di bianco a nero, e il volto della donna, emaciato d'ombre, con occhi stanchi e dolorosi, è tra le rare eccezioni alla gioconda umanità evocata da Paolo. Uscita dai recessi della luna e delle fate con la sua veste d'argento lunare, la nobilissima immagine regna nel mondo scintillante e gioioso delle sue compagne di splendore.

* * *

Una visione di festa e di eleganza decorativa, che nonostante la cinquecentesca ampiezza di forme preludia alle scene idilliche del Settecento e ai capricci delicati dell'arte fran-

cese, da Watteau a Boucher, è il *Ratto d'Europa*, nella sala dell'Anticollegio (fig. 119). Ricercatezza preziosa d'acconciature,

Fig. 117 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *L'Abbondanza.* (Fot. Anderson).

scintillìo di sete, voli di putti serici con ghirlande, trasportano il nostro pensiero verso la fioritura di serra del Settecento francese. Tutto rispecchia l'artifizio elegante e splendido: le

persone in sete lucenti, i tronchi rivestiti di un crespo tessuto di foglie, o corsi da fibre madreperlacee, per trar dal colore

Fig. 118 — Venezia, Palazzo Ducale. Paolo Veronese: *La Fedeltà* (Fot. Anderson).

e dalla luce accordi varii col variar delle superfici, come, nelle figure, col movimento complesso, festante e barocco delle pieghe. Anche l'espressione, nel volto d'Europa (fig. 120), si

vela di languore, in accordo con la morbidezza del tocco fioccoso, che par formare di cipria rosata o di pi[illegible]me le carni delicate e l'occhio splendente tra umidi veli. L'occhio fisso tra il frastaglio d'ombra delle palpebre, le perle rialzate da grumi, che le fanno apparire poliedriche a chi le guardi in distanza, la biondezza

Fig. 119 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *Ratto d'Europa*. (Fot. Alinari).

effervescente delle chiome gemmate di fiori, sono esempi bellissimi d'impressionismo paolesco.

Vediamo qui rappresentati i successivi momenti del racconto: Europa sale sul toro aiutata dalle compagne, e gli Amorini lanciano pomi e fiori a mazzi e a corone sul gruppo delle fanciulle; Europa è accompagnata alla spiaggia dalle festanti ninfe; Europa s'allontana, rapita dal toro, tra le grida di spavento delle donzelle e i volteggi festosi degli Amorini, che fan da staffetta sul velo verdazzurro del mare. Eppure, tutti questi episodi non valgono a rappresentare il

mitico dramma, ma piuttosto a suscitar l'illusione di un arazzo stupendo, di una festa di linee e di colori. E insomma lo scopo del Veronese è puramente decorativo, mentre Tiziano,

Fig. 120 — Venezia, Palazzo Ducale.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.
(Fot. Alinari).

figurando Europa rapita dal toro sul mare, lontana dalle rive lampeggianti, in un'atmosfera torpida e greve, desta, col solo mezzo di luci e ombre agitate, l'impressione del dramma. In quel solo episodio culminante s'accentra la scena intera, figure e paese, mentre qui l'attenzione si disperde tra i vari gruppi,

tra gli alberi frondosi, lungo la chiarità delicata e scherzosa del mare e del cielo, attratta da una vaghezza continua di linee e di colori. E l'eleganza del maestro decoratore si rivela nell'insieme della scena, come nei particolari: il rapporto di luce tra la bianchezza aurata del seno d'Europa e di una piramide cristallina nel sole, divisi da un velario cupo di foglie; il valico aperto fra tronchi bruni alla chiarità leggiera del mare; la figura della ninfa sul margine sinistro, tronca dalla cornice e vista da tergo con la sfavillante acconciatura di bionde trecce e di nastri. Sotto la danza degli Amori, che s'aggiran con le corone nell'aria, il gruppo delle ninfe forma coi busti soleggiati, coi biondi capelli, con le carni accese, un festone, una conca di bellezza; ed Europa siede sul toro bianco, inghirlandato di fiori, componendogli delle sue vesti un'aurea gualdrappa. Il bosco si squarcia, e lontano, nel crespo velo d'acqua, sotto il cielo solcato di nuvole bionde e rosa, la ninfa s'invola; scherzan gli Amori sulle ondine scherzose; le forme impiccioliscono; diventano anch'esse di velo; traspaion nell'azzurro. L'insieme della scena si presenta come una confusione di vesti, di foglie, di carni, qualcosa di vago e di festoso, che ci fa sentire la gioia del colore, dell'aria limpida, delle stoffe di seta. La pittura emula dell'arazzo, diffusa nell'Italia manieristica, ha qui il suo esempio maggiore, e uno dei pochi veramente grandi in Italia; nè certo i cartoni raffaelleschi potrebbero apparir nati per l'arte dell'arazzo come questa leggiadra e fiorita creazione di linee e di colori.

* * *

Di composizione puramente ornamentale, tipo arazzo, è un esempio minore il *San Girolamo penitente* nella chiesa di San Pietro Martire a Murano (fig. 121), in uno scenario tutto vuoti e frastagli di frondi e di nuvole, mentre nel *Sant'Antonio in cattedra* della galleria di Brera (fig. 122) si trova ancora un riflesso della grandiosità monumentale e sfarzosa delle ante d'organo a Modena, con le immagini dei due vescovi

Fig. 121 — Murano, San Pietro Martire. P. Veronese: *San Girolamo.*

Fig. 122 — Milano, Galleria di Brera. P. Veronese: *Sant'Antonio in Cattedra.*

Geminiano e Severo. I tre Santi, a colloquio, si presentano solennemente: in alto, entro la nicchia d'altare, l'Abate, che sopra la tunica indossa, per amor di pompa cromatica, un piviale di seta verde e oro; i Santi Cornelio e Cipriano, ai piedi del trono, entrambi volti di traverso, a formar col santo abate una gran nicchia splendente. Sull'altare Cipriano ha deposto la mitra, per leggere il messale sorretto da un paggio in vesti di seta. Un altro paggio, dietro, regge la croce al celebrante, mentre San Cornelio assiste, sull'attenti. Il lume viene da destra a sinistra, passando per il primo piano, così da raccogliersi sul piviale rosato di San Cipriano e scolorirne i fiorami d'oro. Ed ecco il Veronese opporre, a questa nota massima di luce, due note massime d'ombra nelle figure dei paggi, una al riparo del Santo, l'altra del gran volume squadernato. Sono ancora i contrasti pittorici delle *Cene:* il portacroce, oscurato, con occhi di smalto lucente, gareggia coi moretti delle mense veronesiane; e la testa del suo compagno è tra le più raffinate, se non tra le più robuste manifestazioni della virtuosità pittorica di Paolo, in quel velo d'ombra diafano, ove la luce raggiunge solo le iridi brillanti, gocce di rugiada al sole. L'oro e il verde ovunque si ripercuotono: tra i fiorami d'oro s'annida il verde; le colonne a limite della scena sono di marmo verde; sul grado dell'altare, accanto all'oro della mitra di San Cornelio, verdeggia un ramo di palma. E gli argenti, che la luce trae dal roseo piviale di San Cipriano, dal bianco della tovaglia e della mitra posata sull'altare, dietro s'attenuano, s'ingrigiano, nell'umidore dell'ombra.

La serica trasparenza d'ombre e il quieto splendor dei colori al centro della composizione avvicinano alla pala della Galleria di Brera un frammento decorativo di soffitto, incluso entro quadro con lati lobati nel mezzo, ora nella galleria dell'Accademia (fig. 123), ritenuto dall'Hadeln tondo in origine, mentre la composizione sembra adattissima a questa forma frastagliata, con le stroncature tipiche del Veronese, e qui particolarmente intonate all'effetto floreale del gruppo. Si veda come sembri nascere dal cerchio spezzato del lobo inferiore il putto

di seta rosa argento (fig. 124), curvo sotto le spighe che riverberano bagliori d'oro nell'ombra accesa del volto. Un alto baldacchino forma velario all'immagine di Venezia, bellissima in quella veste d'ombra idealmente rarefatta e tenue, e come raggiante d'interno lume. Regina del Crepuscolo, guarda

Fig. 123 — Venezia, Accademia. P. Veronese: *Venezia con Ercole e Cerere.* (Fot. Anderson).

al mondo col gesto e gli occhi di stupore della primitiva Esther sfavillante ai piedi del trono d'Assuero, ma in un gioco più sottile e prezioso di mezze luci e d'ombre sideree. Solo sulla cuspide del ginocchio, che con la figura china di Ercole suggerisce la diagonale fra due lobi del quadrilobo, il viola della veste s'irriga d'intense luci argentine. Ercole, chino d'angolo, in una posa

faticata da gigante di Giulio Romano, poggiato alla clava come gondoliero al remo, piega verso il centro della scena, al pari di Cerere, che avanza dal lato opposto, e porta con i genietti a Venezia le spighe d'oro, ricchezza dell'Estate.

Fig. 124 — Venezia, Accademia.
P. Veronese: Particolare del quadro suddetto.

La luce batte in pieno sul corpo nudo, a contrasto con la figura in ombra della donna addossata al trono, e inonda il manto, di un chiaro grigio azzurrino strisciato d'argento come una via lattea; ma più raggia dalla penombra astrale del volto di Venezia che dal limpido nudo. La grazia raffinata delle tarde

opere di Paolo si raccoglie in quel volto stupito di fanciulla, mentre l'arditezza antica del tocco si ritrova nelle chiazze di luce strisciate sul labbro e sulle nari del putto, nelle frecce infisse dal sole entro il denso covone perchè squillino la fanfara di messidoro. Formano aurea grotta le spighe al piccolo Ercole, che porta nelle membra il rigoglio dell'estate, la bionda trasparenza del sole.

* * *

Nei sette scomparti decorativi provenienti all'Accademia dalla chiesa di San Nicoletto de' Frari, l'arte del Veronese non trova un'espressione altrettanto tipica e sua, per l'intensità dell'effetto luministico, e per la ricerca di spettacolo, che sembran nascere da contaminazione con l'arte del Tintoretto. Così nel tondo (fig. 125), fra il brillar burrascoso delle due masse di figure sul cielo venato di rosa, Paolo, abbandonando la sua nativa serenità e semplicità, studia effetti drammatici, che si traducono in facile retorica nel gesto enfatico del Santo Vescovo. Eroe di palcoscenico, la gigante figura indietreggia; par cadere cozzando con la punta della mitra negli stucchi di cornice; e a fatica ristabiliscon l'equilibrio due accoliti e un altro vescovo, che si puntellano a quella gran statua tentennante, crollante. Ma il gesto enfatico sprigiona la cascata argentea di un camice dall'ombra del piviale violaceo, e mette in valore la preziosa diafanità di una mano controluce, orlata di luce, sul chiaro cielo. Quattro figure, chine o inginocchiate, si protendono verso quella mole franante; e fra esse il divoto in veste bianca, piegato a un inchino, rammenta il tipo del *San Girolamo* savoldiano a Londra, non coperto di sete, ma tagliato in bosso lucido e terso. La sporgenza della fronte, la barba cesposa, gli occhi fissi sbarrati, l'appuntato angolo delle spalle, richiamano una volta più i rapporti del Veronese con la scuola bresciana, in questa composizione a scrosci argentini fra tenebre improvvise. Tra le figure degli Evangelisti, si accosta d'effetto a questa del tondo il *San Giovanni con l'aquila* (fig. 126), composizione di gruppo

frastagliata e rocciosa, sul cielo ove le nubi s'accendono come a riflesso del manto di fuoco.

In altri scomparti, e specialmente nell'*Annunciazione* (fig. 127), Paolo si vale più audacemente che altrove dell'effetto illusionistico

Fig. 125 — Venezia, Accademia. P. Veronese: Scomparto di soffitto proveniente dalla Chiesa di San Nicoletto de' Frari.

di architetture tronche e scorciate di sotto in su: lunettoni sfondati sul cielo azzurro, fasci divincolati di colonne tortili a sostegno della trabeazione di una gran sala, che ha per soffitto uno specchio di cielo con angeli e la colomba. Scende da quel cielo, e par danzi in gioco d'equilibrista sugli stucchi d'oro del cornicione, l'arcangelo Gabriele, che vola verso la Vergine,

avvolto in un gran manto a ruota simile a quelli degli angeli tintoretteschi. La bella testa bionda s'inclina verso le nuvole

Fig. 126 — Venezia, Galleria. P. Veronese: *San Giovanni con l'aquila.*

per vestirsi d'ombra luminosa; e le ruote del manto ripetono in giro più veloce la spira delle grandi colonne. Non sapremmo riconoscere in questo scomparto la mano stessa del Veronese, ma esso ha grande importanza perchè rappresenta l'ultimo

sviluppo dello stile decorativo nel Cinquecento veneto, l'estremo limite di un gioco illusionistico, che trae le origini dall'arte di Giulio Romano, e che era apparso, con ben altra eleganza e misura, sin dalle prime opere del Maestro.

Nell'*Annunciazione* dell'Accademia (fig. 128), lo sfondo architettonico è svolto invece con piena tranquillità ritmica di spazi, lungo piani paralleli al piano superficiale della tela. Un log-

Fig. 127 — Venezia, Accademia. P. Veronese: *L'Annunziata.* (Fot. Alinari).

giato di suntuosa villa veneta si apre al nostro sguardo, verso cortili marmorei, che dalla prima porta trionfale guidano l'occhio alla nicchia lontana. Le due figure, l'angelo e la Vergine, sono agli estremi del loggiato, sui margini del quadro, per non menomare l'impressione dello spazio, che si dilata sul primo piano in larghezza, e poi si estende in profondità, dall'arco centrale alla nicchia lontana. Non ricordiamo altro esempio, nell'arte del Veronese, di scenario così simmetrico e accentrato come questa regale prospettiva di villa cinquecentesca. Lo

spazio è qui il protagonista del quadro; e le figure par si limitino al compito di animar il vuoto col ritrarsi pauroso della Vergine e il volo delle stoffe, frecciate di luce, intorno al corpo gigantesco dell'angelo. La tradizione del primo Cinquecento veronese si continua chiaramente ancora nella trama lineare dei riflessi gialli sulla veste rossigna di Gabriele, già apparsa in Francesco Morone.

Macchinoso è l'angelo, tutto in note di rosso, arancione e giallo; scialbo e liscio il volto della Vergine, la cui veste, spe-

Fig. 128 — Venezia, Galleria dell'Accademia. P. Veronese: *L'Annunziata*. (Fot. Alinari).

cialmente in una manica, ci lascia godere il largo tocco strisciato e brillante di Paolo; ma visto di lontano il grande scenario di marmi pallidi, con classici portali, acquista una profondità suggestiva, fuggendo verso le nubi color d'aurora. E se lo splendore delle superfici cromatiche è più del solito trattenuto fra le tenui gradazioni luminose del marmo, l'anfora muranese (fig. 129), che s'imperla attirando la maggior luce del quadro, è tra i brani pittorici più rari e preziosi dell'arte tarda di Paolo. Il gran gioielliere, ormai sfiorato dalla stanchezza, raccoglie in quell'opale meraviglioso che s'arrotonda alla luce, e nelle piatte foglie verde oro di sottile brunito metallo sulla chiarità

dei marmi, il fulgore degli scrigni di gemme aperti per avvolger di scintille colorate le opere della sua iridescente giovinezza.

L'opulenza cromatica dell'arte veronesiana appare anche più

Fig. 129 — Venezia, Galleria dell'Accademia. P. Veronese: Particolare del quadro.

sfiorita nelle due opere gemelle del Louvre: *Susanna al bagno* ed *Esther davanti Assuero*.

Nella prima (fig. 130), il nudo manca di trasparenza; le curve del mantello sul personaggio a destra sono calligrafiche, e la luce bionda è un po' cruda: Susanna non s'accorda all'umidore verdognolo che avvolge le altre figure. Mentre il Tintoretto nel qua-

dro famoso di Vienna quasi nasconde i due vecchi per attirar lo sguardo sulla divina luminosità del corpo muliebre, creato d'un raggio di sole, Paolo rappresenta una scena galante, fra personaggi cerimoniosi, con gran gesti simultanei d'invito. Villa e giardino formano il palcoscenico di quella curiosa pantomima.

Fig. 130 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *La casta Susanna.*
(Fot. Alinari).

E mentre il Veronese stesso, nella lunetta di Villa Barbaro al Maser, aveva modellato in pura sostanza di luce un nudo muliebre, qui si limita a porre tutto il suo interesse nel metter in risalto un busto di squisita delicatezza, mediante la pompa del broccato azzurro argento. Così nel quadro di *Esther davanti Assuero* (fig. 131), le tre donne sembran recitare il melodramma dello svenimento davanti a un gruppo di spettatori; e l'ancella che sorregge l'eroina ricorda la ninfa di Tiziano nel

quadro Borghese, intenta a bendar Cupido, non solo per il tipo, ma anche per l'insolito rosseggiar del profilo, in contrasto con la trasparenza bionda, d'idilliaca delicatezza, del volto di Esther verdevestita. E certamente, ripensando alla stessa composizione nel soffitto di *San Sebastiano*, sentiamo come sia andata appassendo quella sfolgorante radiosità di colore, insieme con la sfaccettatura degli ampi volumi. Qui il re sembra piegare per stanchezza sul trono; le figure attorno, assister come da un palco di

Fig. 131 — Parigi, Louvre. P. Veronese: *Esther innanzi ad Assuero.* (Fot. Hanfstaengl).

teatro, in ombra, all'arrivo delle tre immagini luminose; e l'antica spontanea letizia affiochirsi nella ricerca presettecentesca di grazie languide, di sospirosa leggiadria. Esther non è più la raggiante fanciulla abbagliata dallo sfolgorìo del mondo che l'attornia, ma un bel fiore di giovinezza illanguidito, che pensa a svenir bene, con eleganza, tra le braccia delle sue donne; e non più i vecchi maghi d'oriente e gli spavaldi soldati, rivali del battagliero San Menna, s'addensano attorno il monarca, ma personaggi accademici, in pose gravi, fasciati dalle vesti, tinti assai di accademismo.

* * *

La decadenza dell'arte del Veronese, dopo il finissimo ritratto di *gentiluomo* a Budapest (fig. 132), separato per una tenda rossa e un'alta siepe da uno sfondo macchiettistico d'alberi e

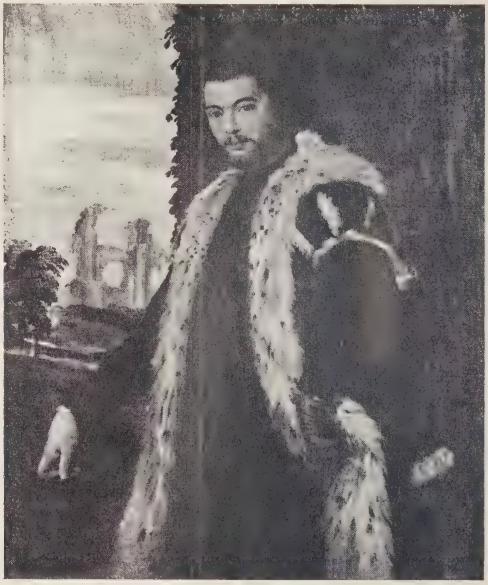


Fig. 132 — Budapest, Museo. P. Veronese: Ritratto di *Gentiluomo.*

di rovine sfrangiate sul cielo verde e roseo, diviene precipitosa, anche per l'intervento sempre maggiore di scolari. Il *martirio di San Giuliano* (fig. 133), nella chiesa del Santo a Rimini, è un mosaico di antichi motivi, richiamati per comporre un gruppo gesticolante, diviso in tre piani: il primo d'immagini in rapidi sbattimenti di luce e d'ombra, il secondo d'immagini controluce, il terzo di figurine scolorite dal sole e gessose, come non

Fig. 133 — Rimini, Chiesa di San Giuliano. P. Veronese: *Martirio del Santo.* (Fot. Alinari).

mai nell'opera di Paolo. Sono le tre zone variamente illuminate che si ritrovano spesso nell'arte veronesiana; ma i passaggi bruschi, le nette e materiali delimitazioni tra una zona e l'altra, la sostanza del colore appesantita, dimostrano che il maestro non dipinse di propria mano il quadro. Basterebbe, a convincersene, uno sguardo alla corazza dell'alabardiere dietro il Martire, illuminata di sbieco alla maniera di quella del San Menna e di altre figure del maggior periodo, e all'incertezza del solco di luce che sbava fioco, disperso, senza trar dal metallo il lampo costruttore.

Opera di bottega, senza intervento diretto del Maestro, fu certamente anche l'*Adorazione dei pastori* (fig. 134) nel monastero di San Giuseppe, con un fondo architettonico macchinoso e confuso, e un'evidente impronta tizianesca nel *San Girolamo*, accanto ad apparizioni anche più certe di motivi e di forme savoldiane, nei due curiosi affacciati al muricciolo, e soprattutto nel pastore inginocchiato davanti al Bambino e nella sua compatta casacca di fustagno giallo. Il colore si è fatto greve, torbido; sorda l'ombra del fondo: la tavolozza del Veronese ha perduto tutta la sua elezione e il suo gemmato splendore.

Così sarebbe difficile riconoscere qualche tratto sicuro della mano di Paolo nelle ultime pitture di palazzo ducale, raffiguranti la *Conquista di Smirne* (fig. 135), composizione di tipo arazzo, certo pensata dal Maestro, dove personaggi e alberi, inclinati e divaricati in multiple direzioni, forman cornice al paesaggio, e la *Difesa di Smirne* (fig. 136), ove la massa delle grandi figure si raccoglie nella metà destra del quadro, mentre nella sinistra è il vuoto, e dove i cavalieri in gruppo riplasmano un motivo della caduta di *San Paolo* nella galleria di Pietrogrado. Ma la traduzione è povera, quasi meschina; il colore manca di ogni freschezza, e i cavalli, magnifici nel Veronese, sono di una goffaggine sbalorditiva. Migliore di questi affreschi per le note brillanti del colore, specialmente nei personaggi affacciati alla balaustra e nei due angeli a volo, è il *Trionfo di Venezia* (fig. 137),

dove tuttavia difficilmente potrebbe riconoscersi la meravigliosa padronanza di mezzi del pennello di Paolo. Qui il compo-

Fig. 134 — Venezia, Monastero di San Giuseppe.
P. Veronese: *Adorazione dei pastori.*

sitore ha voluto spiegare tutta la sua bravura nel costruir una macchina gigantesca, con infiniti scorci di persone, di cavalli, di edifici. La scena si svolge in varie zone sovrapposte, tutte in

Fig. 135 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La presa di Smirne.*
(Fot. Anderson).

Fig. 136 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *La difesa di Smirne.*
(Fot. Anderson).

iscorcio, e la massa enorme di architetture e figure grava dall'alto sullo spettatore. L'eleganza decorativa delle pitture vero-

Fig. 137 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *Trionfo di Venezia.* (Fot. Anderson).

nesiane vien meno a questa macchina manieristica; s'inturgida la composizione, come la forma dilatata e sfatta, la posa tronfia

dell'immagine di Venezia. E se un fine studio di penombre e di luci radenti impreziosisce la fiorita ghirlanda di figure addossate al balcone, un confronto tra le grevi balaustre e quelle soffiate in un velo di luce nella gran sala di Villa Barbaro, mostra appassito il fiore smagliante dell'arte veronesiana.

* * *

Dalla civiltà pittorica fondata da Giorgio di Castelfranco Paolo Veronese si apparta per il suo istinto di coloritore, che dalla tavolozza deriva, non la calda fusione del tono giorgionesco, non l'atmosfera iridescente e vaporosa del tardo Tiziano, o gli scoppi luministici del Tintoretto, ma un'armonia di tinte schiette, brillanti, limpide. Nei quadri di Giorgione una tonalità rosa biondo avvolge paesi e figure, stringendo fra esse l'unità spirituale, che è tanta parte della fascinatrice poesia del Maestro. Tiziano accende la gamma giorgionesca alle vampe dei tramonti estivi, e vela di caldi vapori la terra, finchè, negli ultimi quadri, le atmosfere dense, afose, sembrano assorbire i resti dell'incendio del giorno, cenere e fiamma; e in quella caligine, i contorni delle immagini si sperdono, le forme si annebbiano di veli sopra veli, il colore è subordinato al tono dell'atmosfera, e com'essa disgregato, sgranato: luci violente scoppiano fra le tenebre.

Più che nell'arte di Giorgione e di Tiziano, il Veronese trova note affini al suo temperamento pittorico nell'arte del più delicato e fantasioso poeta del Cinquecento veneto, Lorenzo Lotto, e in quella dei Bresciani, specialmente di Gian Girolamo Savoldo e del Moretto. Lorenzo Lotto s'accorda con lui nella predilezione per i colori di timbro argentino, per le rugiadose chiarità lunari, e per la trasparenza dell'ombra, talmente rarefatta e leggiera da apparir piuttosto velo di luce soffocata. Tutto il valore della *Susanna Benson* è appunto nell'insuperabile limpidità delle ombre, che lasciano distinguere i più lontani e minuti oggetti, nitidi e tersi come ciotoli di greto dietro un velo d'acque cristalline. Lorenzo Lotto, al pari di Paolo, non conosce l'ombra assoluta, che cela al nostro sguardo le cose e le avvolge nel

suo mistero, ma l'ombra sottile e preziosa, lieve come di nuvola passeggera, che aggiunge risalto alle luci. Ed ecco, nell'arte del Veronese, come in quella del pittore di Treviso, ripetersi il motivo del braccio sollevato ad arco sul capo del martire Sebastiano, del *Cupido con Venere e Apollo* a Villa Barbaro, o delle *Virtù* di Palazzo ducale, perchè falchi d'ombre leggiere il lume perlato dei volti; e i nudi monocromi del Veronese, bagnati di ombre diafane, ricordarci la statua acefala nel fondo del ritratto di *Andrea Odoni* ad Hampton Court, assai più che i monocromi gravati d'ombre plumbee di Jacopo Tintoretto. Levità e freschezza di colori, predilezione per i timbri argentini, trasparenza di limpide atmosfere, sono note comuni all'arte di Lorenzo e di Paolo: vi si può aggiungere una tendenza decorativa, dominante nella pittura del Veronese, e non di rado chiara nelle opere di Lorenzo Lotto, nella ghirlanda fiorita di un gruppo di Santi stesa tra il verde di un prato e l'azzurro smalto di un cielo primaverile, nelle acconciature muliebri di riccioli e nastri, come farfalle appuntate o grandi corolle di fiori argentei, e ancor più nel gioco serpentino di nastri in velluto nero sul verde fosforico di un busto di paggio, inclinato lungo la diagonale del quadro (Milano, Museo civico). Bizzarrie e delicatezze, capricci di linea e di luce, sono frequenti nell'arte del Lotto come in quella di Paolo, ma nel primo lascian trasparire uno spirito inquieto di sensitiva, inappagato e mutevole — fiori di fantasia femminea, sottile, nervosa, tinta di malinconia — mentre nel secondo riflettono una natura spontanea e felice, che di sè si appaga, che non conosce tormenti: la visione di due occhi abbagliati dal riso eterno dei colori.

Con l'arte di Gian Girolamo Savoldo, il Veronese ha in comune il risalto dei volumi attratti per forza di luce all'esterno, non già staccati dagli schermi tenebrosi del Bresciano, di origine lombarda, ma da architetture tenui chiare, da telari di cielo come di raso screziato; la predilezione per le pose angolari, costruttive, forse, nell'arte di Paolo, d'origine mantovana, da Giulio Romano; la screziatura delle stoffe, assai più lambiccata e faticosa nel piegar metallico del Savoldo che negli sfavillanti cartocci verone-

siani. Abbiamo anche sentita in qualche opera di Paolo l'eco di motivi del Savoldo; tanto nella primitiva trasfigurazione di Montagnana, come nella tarda e debole *Natività* del monastero di San Giuseppe a Venezia. Vi è un doppio ritratto del Romanino, un capolavoro autentico, passato per l'ufficio di esportazione a Firenze, che pur traverso la tagliente durezza delle fisionomie di padre e fanciullo e la vampa di un sangue vermiglio, sembra anticipare il Veronese nel risalto di bianco su nero, nel tocco brillante che stria di luce il bianco di una veste, e soprattutto in quella aggraziata cadenza ad arco del bimbo, spunto decorativo delicatissimo; ma più facile è trovare riscontri fra i ritratti veronesiani e quelli del Moretto, non solo per certi timbri argentini di rasi alla luce, e per certe note d'ombra violacea, ma per effetti di suntuosità, di eleganza. Il cavaliere in nero nella Galleria nazionale di Londra, datato 1526, anticipa i motivi architettonici di colonne ad alta base comuni ai ritratti veronesiani; lo scroscio di raso lucente del cavaliere effigiato nella Galleria Martinengo accosta gli effetti suntuari di stoffe e pellicce sciorinate con ben più raro sfolgorio da Paolo; e nel ritratto di gentiluomo in poltrona, della Galleria nazionale di Londra, tutta la composizione si risolve in un gioco di superfici brillanti e rasate, che del loro splendore illuminano e abbagliano la rosea seta di un volto annoiato. E qui persino le luci inseguentisi sulla manica di una veste sembrano un accenno, per quanto debole e faticato, ai riflessi lagunari che s'attorcono in serpi vive di luce sulle maniche del gentiluomo di palazzo Colonna.

Ma solo in Verona la tecnica, da cui sorge il valor gemmeo dei colori di Paolo, ha le sue origini, con la libertà del tocco, cauta ancora in Girolamo dai Libri, che l'attenua di velature, e in Francesco Morone, che in certi effetti di grafie luminose e d'ombre colorate anticipa caratteri veronesiani, ma sviluppata nella *Passione di Cristo* dipinta dal Cavazzola, dove si numerano le pennellate dense e fioccose che indicano le luci, e dove i colori giustapposti creano accordi arditissimi su note di timbro diverso. E se nei tremolii metallici delle vesti e nell'oc-

chiuta stoffa orientale che appara il trono della *Madonna* di San Polo a Verona, Giovanni Caroto anticipa quel senso esclusivamente e superbamente decorativo del colore che è la gloria del Caliari, Antonio Badile, maestro del pittore, pur dipingendo arcaistiche figurette lignee su trampoli nella tavoletta della pinacoteca di Torino con la *Presentazione di Gesù al Tempio*, trae effetti smaglianti di colore dal tocco libero e gemmato sulle vesti delle dame in ginocchio e sulle pietruzze policrome di un pavimento veneziano; e nel dipingere la sbilenca figura di un nanerottolo infantilmente segnato nell'angolo a destra, diverte il nostro occhio col gioco tremulo delle righe di un lucido raso a due colori.

Altri elementi vitali nell'arte del Veronese son considerati a ragione l'ampiezza grandiosa della figura umana, dovuta forse all'esempio di Giulio Romano, da Mantova, e del Parmigianino, da Parma, e l'ampiezza scenografica dei fondi, che ai motivi di scorcio illusionistico, in parte ispirati da Giulio, aggiungono la ritmica serenità delle architetture di Andrea Palladio e del Sansovino, e la ricchezza un po' greve e pomposa degli stucchi di Alessandro Vittoria. Abbiam veduto che l'immagine allegorica della Temperanza a Castelfranco, primissima opera del Veronese, è un vivo riflesso di eleganze formali parmigianinesche, mentre la figura del Tempo, nella stessa sagrestia della chiesa di San Liberale, e tante altre, più muscolose e ciclopiche, sulla volta della sala dedicata all'Olimpo in Villa Barbaro, sono riflessi del gigantismo di Giulio, e, per linea indiretta, di Michelangelo. Ma all'intento disegnativo che guidava i primi seguaci della scuola romana nel comporre le loro accademie di nudo d'origine michelangiolesca, il Veronese sostituisce intenti cromatici, valendosi di forme muscolose per stendere più ampli e variati i piani del colore, e dello scorcio per sfaccettare i gruppi ed accrescer lo splendore delle tinte mediante una complessa varietà di rifrazioni. Così i bilanciamenti di masse ad inclinazioni contrapposte, suggeriti al Veronese dagli esempi manieristici dell'Italia centrale, divennero strumenti di stasi compositiva e d'accentuazione cromatica.

* * *

Pochi artisti ebbero un'evoluzione rapida come quella del Veronese, che ci si presenta in alcuni frammenti della sua prima opera, ad esempio nell'*Allegoria della Temperanza* a Castelfranco, datata 1551, con un gusto perfetto di composizione decorativa e una sobrietà aristocratica di tinte, mentre nell'ala della Fama, tesa sul cielo chiaro, profonde a pieni mani le gemme della sua tavolozza. Meno sicuro nella ricerca nuova di contrapposti di scuro su chiaro e di chiaro su scuro, in alcune pitture giovanili di Palazzo ducale e della sagrestia di San Sebastiano, Paolo si slancia a volo nel dipingere per il Palazzo ducale le *Virtù coronate da San Marco* (ora al Louvre), tese al cielo con le braccia sottili e le nivee gole palpitanti, come squillo di tube argentine. Nella *Trasfigurazione* di Montagnana, la tavolozza manca di splendore; negli *Evangelisti* della Sagrestia di San Sebastiano, importante studio d'intersezione di piani inclinati per avvivare il risalto dei chiari e degli scuri sul fondo serico di cielo e trarne accentuazioni cromatiche, la libertà del tocco è ancora un po' trattenuta; ma essa raggiunge effetti fantastici nel soffitto della chiesa, ove le iniziate ricerche formali e cromatiche trovano pieno coronamento nel gran diamante sfaccettato della composizione di *Esther davanti Assuero*, come nel serico nodo del *Trionfo di Mardocheo*. I cieli tersi, lavati da pioggia, tesi come stoffe di seta dietro precipitose scalinate di marmi e di figure, aggiungon risalto ai volti fasciati di splendore pur nell'ombra; e ogni piega di stoffa, ogni spigolo di armatura, ogni fiocco di pelliccia, aggiunge il suo sfavillìo allo sfavillìo delle gemme di fermagli e diademi, al baleno dei metalli forbiti, al dolce lume delle perle che adornano le fiorite acconciature. Il lampo azzurro di un'armatura tronca di colpo, con un grido acutissimo, quella successione di luci colorate.

Il trionfo continua di sala in sala a Villa Barbaro, ove il dominante accordo di gialli ed azzurri, il contrasto fra note di timbro opposto, la gemmata ricchezza dei grumi indicanti le luci sulla

mezza tinta leggierissima che modella le forme, creano un'inebriante visione di colore; e a un tempo, le architetture fastose, eppur lievi per tenuità cromatica, i cartocci delle stoffe scintillanti, i veli di nuvole rosate e bionde sulla chiarità cilestrina dei cieli, i paesi sciorinati come arazzi sulle pareti, le cornici adorne

Fig. 138. — Torino, Raccolta Riccardo Guaglino: P. Veronese: *Venere e Marte.*

di finti stucchi, i giochi illusionistici di balaustre sfuggenti, di porte socchiuse da cui avanzano gentiluomini, fanciulline, paggetti curiosi, rivelano nel Veronese il decoratore nato delle ville create dal Sansovino e dal Palladio, ornate di stucchi dal Vittoria.

Tutta l'arte di Paolo è riso di colori, splendore di superfici, scintillìo di ornamenti: una vibrante gamma di tinte preziose,

uno studio raffinato di effetti di luce e controluce, il piccolo quadro di *Venere e Marte* nella raccolta Gualino (fig. 138); uno squillo di note altissime la *Predica del Battista* nella Galleria Borghese (fig. 139), tra le maggiori creazioni di Paolo per coloristica audacia; una festa di luci argentee il *Matrimonio di Santa Caterina* nella pinacoteca dell'Accademia veneta; un'armonia intonata sui più arditi contrapposti di tinte l'*Adorazione dei Magi* a Dresda; un lampo azzurro il *San Menna* di Modena. Le chiome brulicanti di faville, gemmate di grumi d'oro dal tocco prodigioso di Paolo, i volti abbagliati nell'ombra o sommersi in un velo di luce astrale, le innumeri sorprese pittoriche ottenute mediante risalti di chiari su scuri e di scuri su chiari; le architetture così tenui da sembrar formate d'un velo di rugiada in cui filtri il raggio di un molle plenilunio, esprimono intiero il sogno artistico di Paolo. La luce, intensissima, luce di cristalli e di brillanti, più intensa e limpida che nelle opere di Tiziano, non sottrae nulla al colore; non lo deprime, anzi serve ad esaltare la forza e la vivezza delle singole tinte, opponendosi in incessante contrasto alle ombre colorate, agitate di riflessi; è la corda che trae le vibrazioni più alte dallo strumento del colore. La visione di Paolo non è mai, tuttavia, luministica, perchè non implica l'accentramento luminoso della scena in un punto, e perchè spesso irrazionale è il gioco dell'ombra e dei riflessi, dal punto di vista della posizione di ogni figura rispetto alle fonti di luce, le quali son per il Veronese molte, e variamente immaginate e disposte, secondo il capriccio in apparenza, secondo vuole lo splendore dell'effetto decorativo, in realtà. Non di rado è difficile spiegarci ne' suoi quadri donde venga l'ombra di un oggetto che stacca per risalto da un altro oggetto scintillante; ma il risultato di quelle opposizioni fantastiche di chiari e di scuri, di quelle correnti di luce, che s'incontrano, s'incrociano, si rifrangono, si spezzano come per gioco di specchi da varii punti diretti sopra i personaggi, è la più scintillante fantasmagoria di colore. Sfaccettature di volumi, inclinazioni di piani, acutezza di spigoli, elementi tutti

di origine michelangiolesca, sono per il Veronese strumenti di variazione luminosa e cromatica. Inebbriato dal colore, egli

Fig. 139 — Roma, Galleria Borghese. P. Veronese: *Predica del Battista* (Fot. Alinari).

cerca tutto ciò che può accrescere la ricchezza orientale della sua tavolozza: ed eccolo introdur, nelle Cene famose che hanno un primo esempio nel *Convito in casa del Fariseo* a Torino (fig. 140), squillante come finale d'opera, giullari e moretti, vasellami

d'oro e d'argento, gatti dal musino sfolgorante, scimmiette vaporose, di continuo dicentrando l'attenzione dello spettatore, il cui occhio scorre affascinato da una seta multicolore a un volto velato d'ombre idealmente leggiere, dalle foglie d'oro sparse sopra una treccia biondissima al raggio di luna che si rispecchia in un occhio di moro come in una goccia limpida di rugiada. Certo, nella Cena meravigliosa di Dresda, il

Fig. 140 — Torino, Regia Pinacoteca.
P. Veronese: *La cena in casa di Simone fariseo.*
(Fot. Anderson).

lampo azzurro della luce dà a una veste di seta cruda in primo piano il dominio sulla velata figura di Cristo. Tutto converge all'effetto cromatico: anche la trama della tela, messa a nudo per render scabra la superficie del colore e aggiungerle vivezza. Poichè punto centrale dell'arte del Veronese è la gemma, il colore qualitativo: il nero stesso divien colore per l'incomparabile sfavillìo delle luci che sprizzano dai vertici delle pieghe, dalle minime anfrattuosità della superficie. Basti ricordare il superbis-

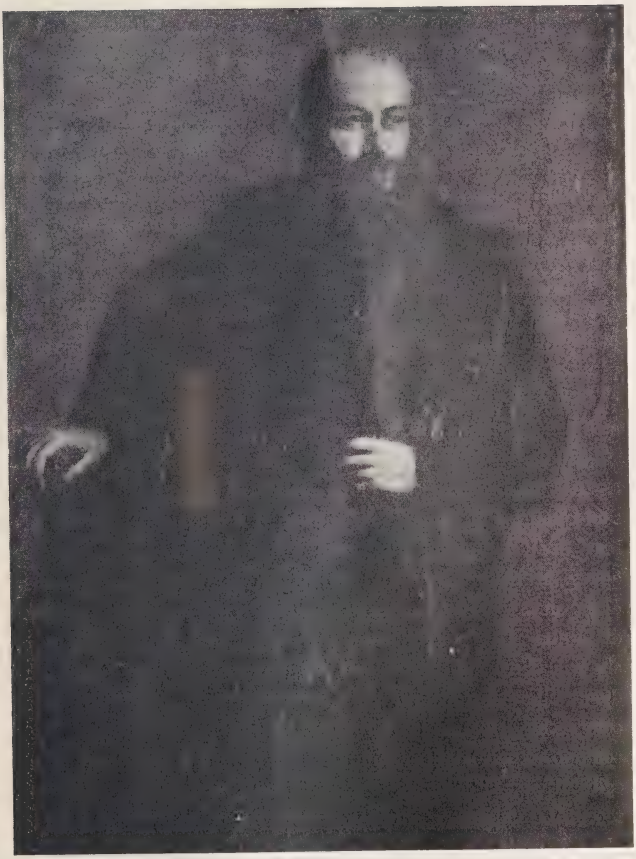


Fig. 141 — Londra, Casa d'Arte Agnew. P. Veronese: Ritratto.

simo ritratto di gentiluomo nella raccolta Agnew (fig. 141), in veste nera, con luci di diamante nero. Ed è noto che la gamma del Veronese non si basa sul rosso, come quella di Tiziano; ma più spesso tende alle tonalità sideree, fredde, non di rado ottenute con un contrapposto di complementari, di azzurro a giallo. Tiziano arroventa le carni, scioglie i capelli fulvi delle sue donne, tinge di sangue l'orizzonte dei suoi cieli afosi; Paolo gode a liquefar argenti nella dolcezza delle ombre diafane, a svelare i topazi abbaglianti, i bianchi serici, i carmini, traverso un umido spolverìo come di brina. Nella tranquilla chiarità dell'atmosfera, traspaiono i lucidi cristalli; gli edifici d'avorio si bagnano di luci lunari; lo splendor delle tinte s'accorda in insuperate sinfonie luminose; brillano i colori nell'atmosfera con limpido fulgore di gemme. Il Tintoretto ha bisogno del dramma per saziare la sua fame di violenza, e crea prodigi di luce e di forma artificiosa; Paolo trova nell'aria chiara che attornia suntuosi palazzi l'espressione della sua personalità: cioè la serena contemplazione della realtà esteriore.

All'effetto di colore si accompagna sempre, nell'arte del Veronese, l'effetto decorativo, che ne è una conseguenza: tanto che i suoi quadri sembrano talora più un'esposizione di sete scintillanti e di gemme che un aggruppamento d'immagini, sebbene queste dal colore appunto derivino straordinaria vita. Per amore di grazia decorativa, egli studia l'intreccio d'edera della figura di bimbo al braccio materno, nel ritratto primitivo del Louvre, che par uno spunto alle ramificazioni eleganti dei gruppi Vandyckiani; e nel *Ratto d'Europa*, e più in quel gioiello d'iridescente colore che è il piccolo *Ritrovamento di Mosè* al Prado (fig. 142), con uno scenario d'alberi piumosi e un gruppo floreale d'immagini, egli anticipa le aeree leggerezze, le capricciose eleganze del Settecento francese, rasentando, talora, l'arte fiorita dell'arazzo. Nel *Ritrovamento di Mosè*, due figurine che in lontananza corrono biancovestite sembran davvero farfalle danzanti in un fremito effimero di luce. Persino la scena della *Messa di San Gregorio*, nella Galleria Nazionale di Ottawa, serve a Paolo per intrecciare un serto brillante di fiori, col Cristo seduto in una nicchia d'angeli

traversata da bagliori, e con gli angioletti che attorno volano portando gli strumenti della Passione. Un ricordo delle *Pietà* di

Fig. 142 — Madri, Prado. P. Veronese: *Il ritrovamento di Mosè.*
(Fot. Hanfstaengl).

Giambellino è nel gruppo soavissimo del Redentore e degli angeli, ma ciò che più esalta la mente del compositore è lo sfavillìo di stoffe, d'ali, di chiome, in quei roridi fiori del cielo.

L'espressione, dunque, consueta dell'arte di Paolo, è la serenità perfetta, il pieno abbandono all'incanto del colore

Fig. 143 — Venezia, Palazzo Ducale. P. Veronese: *Cristo nell'orto.* (Fot. Anderson).

puro, fresco, primaverile, non offuscato da atmosfere cariche di vapori, ma vibrante alla luce di un cielo sereno, lavato da piogge, che anche alle ombre infonde trasparenza e tenuità di

cristallo. Perciò dalle composizioni di Paolo si sprigiona un senso di letizia, di giovinezza, di calma appagante; solo per eccezione, di potenza emotiva, espressa, in quei rari esempi, con una grazia profonda e delicata, unica nel mondo di Venezia cinquecentesca. Così nel quadro di *Gesù nell'orto*, in Palazzo ducale(fig. 143), creato dal raggio che scende obliquo dall'alto sull'angelo e il Cristo, tutto è in penombra; e la luce sorvola, s'accende su alcuni punti salienti,

Fig 144 — Milano, Galleria di Brera. P. Veronese: *Gesù nell'orto.*

leggiera su tutto il resto. Ciò che rivela son masse che stanno per cadere, che sentono vicina la morte. E il calice, appena sfiorato da un barlume, da un alito di luce, raccoglie nella sua fragile tessitura tutta la poesia della scena, come fiore divino sbocciato nel mistero dell'ombra, sospeso fra terra e cielo.

Il Cristo nell'orto, a Brera (fig. 144), è una visione di notte azzurra e di luci astrali: un tremito d'anime espresso col puro strumento del colore. Nel *Gesù deposto* del Romitaggio a Pietrogrado (fig. 145), la rapidità dei bagliori, intensissimi, fantasmagorici,

mette come un fremito d'ali incandescenti attorno la salma di Cristo. Il gruppo sfaccettato, illuminato con forza irreale sulla sua

Fig. 145 — Leningrado, Ermitage. P. Veronese: *Pietà.*

base d'ombra, dà l'idea di una roccia d'improvviso animata di vita ultraterrena da un raggio potente al di là della luce reale, nell'ombra della notte. E qui davvero, nel grido di un lume che abbaglia e

sorvola, il Veronese raggiunge una profondità di sentimento prerembradtiano di mistero e di dolore. Le tinte, in quella luce, scolorano in grigio argento, timide e delicate, avvivate appena dal viola della tunica dell'angelo; crepuscolari e silenziose, come il dolore che stringe le tre teste nella tenerezza del muto appoggio. In una breve tela, in un istante di raccoglimento, l'artista ha composto una delle sue creazioni più profondamente sentite, più umanamente commosse. Ma queste due pitture, come la pensosa *Fede* in Palazzo ducale, divinità notturna che nei veli del volto sopra l'argento lunare delle vesti sembra raccogliere i sogni e le misteriose malinconie dell'ombra, e come la divina *Sant'Elena* di Londra, sono eccezioni nell'arte di Paolo, tutta splendore di ornamenti, letizia di fresche luci, ebbrezza di colore.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Paolo Veronese, con l'indicazione delle pagine ove esse sono richiamate e delle figure che le riproducono (i numeri grossi indicano le figure):

Amsterdam, Casa d'arte Goudstikker: Testa di *Giovinetto*, p. 120, **82**.
Baltimora, Raccolta Walters: Ritratto della *Signora Porto con una bimba*, p. 92 (in nota), **63**.
Berlino, Galleria di Stato: *Giove, Giunone, Cibele e Nettuno* (parti mediane di un soffitto), n. 326.
— — *Tre Geni* (in quattro gruppi rettangolari, parti del soffitto suddetto), nn. 327-330.
Brescia, Sant'Afra: *Il Martirio di Sant'Afra*, p. 148, **102**.
Budapest, Museo Nazionale di Belle Arti: Ritratto virile già appartenente alla collezione Palffy (n. 115), p. 188, **132**.
Caen, Museo: *Tentazioni di Sant'Antonio* (1552-1553), p. 26, **9**.
Cambridge, Fitzwilliam Museum: *Hermes, Cecrope, Agrauros*.
Castelfranco, Duomo, sagrestia: sette frammenti degli affreschi di villa Soranzo, e cioè: 1. *Il Tempo e la Fama*, p. 22-24, **7**; 2. Quattro putti rappresentanti *Le Quattro Stagioni*, p. 20-22, **3-5**; 3. *La Giustizia*, p. 20, **2**; 4. *La Temperanza*, p. 16-20, **1**.
Cividale, San Giovanni Xenodochio: *San Rocco* (1584).
— — *Madonna col Bambino e Angeli* (1584).
Dijon, Museo: *Mosè salvato dalle acque*.
— — *L'Assunta*, p. 157-160, **109**.
Dresda, Galleria di Stato: *La Famiglia Cuccina condotta al trono della Vergine da Santi patroni e assistita dalle Virtù* (n. 224), p. 115-120, **80-81**.
— — *L'Adorazione dei Magi* (n. 225), p. 124-128, **85-86**.
— — *Le Nozze di Cana* (n. 226), p. 128-132, **87-89**.
— — *Salita al Calvario* (n. 227), p. 132 (in nota), **90**.
— — Ritratto già supposto di *Daniele Barbaro*, ora creduto di un *Contarini* (circa il 1560), n. 236, p. 92-94, **64**.
— — *Piccola Crocefissione* (n. 235).
Escuriale, Sale Capitolari: *Annunciazione*, datata MCLXXXIII. PAULUS CALIARUS F.
Firenze, Galleria Pitti: *Ritratto detto di Daniele Barbaro* (n. 216), p. 86-92, **61**.
— Galleria degli Uffizi: *Sacra Famiglia con San Giovannino e Santa Caterina*, p. 60-64, **37**.
Latisana, Chiesa di San Giovanni: *Battesimo di Cristo* (circa il 1566-67).
Leningrado, Romitaggio: *Cristo morto*, p. 207-209, **145**.

Dal 1558 al 1570 è il periodo aureo del Veronese. Le sue pitture, basate su accordi molteplici di tinte chiare, traggono dai veli d'ombra, trasparenti e luminosi essi stessi nel riverbero dei prossimi colori, un effetto di sfolgorante ricchezza. Il tocco libero e veloce, coi grumi chiari opposti ad altri scuri, incrosta di gemme

---

Leningrado, Romitaggio: *La Conversione di San Paolo* (Dal castello di Gatchina). p. 190.
— — *La Resurrezione* (dallo stesso).
— Casa d'Arte Agnew: *Ritratto d'uomo seduto*, p. 204, **141**.
— — *Ritratto di giovane.*
— — *Ritratto di prelato con croce patriarcale.*
— — *Filosofo.*
Londra, Casa Bridgewater: *Giudizio di Salomone.*
— Collegio Dulvich: *Santo benedicente un gentiluomo veneziano.*
— Collezione del dott. Maynard: *Amore con levriero.*
— Collezione del Duca di Westminster: *Sacra Famiglia*, p. 57-58, **34**.
— Collezione del Conte Yarborough: *Susanna e i due vecchioni.*
— Galleria Nazionale: *Consacrazione di San Nicola Vescovo di Mira.*
— — *Il sogno di Sant'Elena* (n. 1041), p. 141-143, **96**.
— — *Infedeltà*, p. 143-147, **99**.
— — *Scorno*, p. 143-147, **97**.
— — *Rispetto*, p. 143-147, **98**.
— — *Felice unione*, p. 143-147, **100**.
— — *Adorazione de' Magi* (n. 268), opera in parte di collaborazione.
— — *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro*, p. 94-97, **66**.
— Museo Vittoria e Alberto: Due figure decorative monocrome adagiate sopra un fron tone (C. A. I. 166-7).
Madrid, Museo del Prado: *Mosè salvato dalle acque* (n. 502), p. 204, **142**.
— — *Gesù tra i dottori* (n. 491), p. 148, **101**.
— — *Maddalena penitente* (n. 498).
— — *Gesù e il Centurione* (n. 492), p. 138-140, **95**.
— — *Martirio di San Genesio* (n. 497), p. 138, **94**
— — *Giovane tra il Vizio e la Virtù* (n. 499).
— — *Venere e Adone* (n. 482).
Maser, villa Barbaro, ora Giacomelli: decorazione della villa, p. 66-86, **41-58**.
Milano, Galleria di Brera: *Cristo nell'Orto* p. 207, **144**.
— — *Sant'Antonio in cattedra e i Santi Cornelio e Cipriano*, p. 174-178, **122**.
Modena, Galleria estense: *San Geminiano e San Severo*, p. 132-135, **91**.
— — *San Menna*, p. 135-138, **93**.
— — *Il Battista*, p. 135, **92**
Monaco, Antica Pinacoteca: *Amore con due cani* (n. 372).
— Casa d'Arte Böhler: *Ritratto di giovane dama.*
— Vendita Helbing, 7 dic. 1903: *Ritratto di donna anziana* (n. 60).
Montagnana, Chiesa parrocchiale: *Trasfigurazione* (a. 1555), p. 38-40 (in nota), **20**.
Murano, Palazzo Trevisan: Affreschi. In un salotto ovale del primo piano: *Venere portata dagli Amorini;* figure mitologiche in alto delle pareti e lateralmente alle porte; putti sopra le finestre, p. 49 (in nota), **27-28**; festoni di frutta incornicianti le due porte. Nel pianterreno erano altri affreschi ora quasi perduti: l'*Olimpo con putti volanti*, e un fregio con allegorie della *Musica*, dello *Studio*, dell' *Astrologia* e della *Fortuna*.
— San Pietro Martire: *San Girolamo nel deserto*, p. 174, **121**.
New York, Museo Metropolitano: *Marte e Venere.*

il tessuto lieve e diafano che modella le immagini e trama l'avorio degli edifici tra i riflessi del cielo glauco e delle nubi rosate. Fuor dalle velature innumeri che il tono tizianesco avvolge alle forme, corrodendone i contorni e attenuando il grido del colore, le immagini di Paolo si disegnano nitide e precise,

---

Ottawa, Museo: *Cristo deposto con angeli*, p. 204-205.
Padova, Santa Giustina: *Martirio della Santa* (a. 1755), p. 153-157, **107**.
— Museo Civico: *Martirio dei Ss. Primo e Feliciano*, (opera in parte di collaborazione, a. 1575).
— Chiesa dei Frati Zoccolanti, Sagrestia: *Ascensione di Cristo*, (opera in parte di collaborazione, mutila inferiormente, rifatta da Pietro Damino di Castelfranco).
Parigi, Casa d'Arte Canessa: *Ritratto di Francesco Franceschini* (già nella raccolta Holford sotto il nome di Romanino), p. 24-26, **8**.
— Collezione del Barone Lazzaroni: *Ritratto di dama*, p. 94 (in nota), **65**.
— Collezione del Conte di Powis: la *Visitazione*.
— Museo del Louvre: *San Marco corona le Virtù teologali* (n. 1197), p. 30, **12**.
— — *Giove fulmina i Vizi* (n. 1198).
— — *La Cena presso Simone Fariseo* (a. 1570), n. 1195.
— — *I Discepoli in Emaus*, (n. 1196), p. 65-66, **39-40**.
— — *Lo svenimento di Ester* (n. 1188), p. 186-187, **131**.
— — Ritratto della *Bella Nani* (dalla collezione Schlichting), n. 1199, p. 106, **73**.
— — *Susanna e i Vecchioni* (n. 1189), p. 185-186, **130**.
— — *Crocefissione* (n. 1195), p. 104-106, **72**.
— — *Incendio di Sodoma* (n. 1187).
— — *Ritratto di giovane donna col suo bambino* (n. 1199), p. 46-48, **25**.
— — *Madonna, due Santi e un adoratore* (n. 1190), p. 53-57, **32**.
— — *Cena in casa del Fariseo*, p. 151, **104**.
— — *Le nozze di Cana* (a. 1562), opera in gran parte di collaborazione, n. 1192.
Rennes, Museo: *Perseo e Andromeda*.
Rimini, Chiesa di S. Giuliano: *Martirio del Santo*, p. 188, **133**.
Rouen, Museo: *San Barnaba guarisce infermi*, p. 120-124, **83-84**.
Roma, Galleria Borghese: *San Giovanni predica alle turbe*, p. 200, **139**.
— Galleria Colonna: *Ritratto di gentiluomo veneziano*, p. 106-108, **74**.
— Casa d'Arte Contini: *Ritratto del Conte Giuseppe Porto e di suo figlio*, p. 92 (in nota), **62**.
— Raccolta Briganti: La *Fede* e la *Carità* a monocromato, p. 86 (in nota), **59-60**.
Sarasota, Florida, Museo Ringling (già nella Galleria elettorale di Dusseldorf): *Il Riposo della Sacra Famiglia sulla via dell'Egitto*, p. 115, **79**.
Stainford, Burghley House: *Sant'Agostino e San Giacomo Maggiore*.
Torino, R. Galleria: *Convito in casa di Simone Fariseo*, p. 201-202, **140**.
— Galleria Gualino: *Venere e Marte con Amore che tiene per le redini un cavallo*, p. 200, **138**.
Venezia, R. Galleria: Soffitto in sette pezzi proveniente da San Nicoletto dei Frari (nn. 260, 261-*A*, 256, 256-*A*, 661, 759, 833), p. 180-183, **125-127**.
— — *Sposalizio di Santa Caterina* (Deposito della chiesa della Santa), p. 111-115, **77-78**.
— — *Madonna col Bambino, San Giovannino e i Ss. Giuseppe, Girolamo, Francesco e Giustina* (a. 1562), p. 58-60, **35-36**.
— — Allegoria di *Venezia con Ercole e Cerere* (n. 52) p. 177-180, **123-124**.
— — *Cena in casa di Levi* (a. 1573), n. 203, p. 151-153, **105-106**.
— — *Annunciazione* (a. 1581), p. 183-185, **128-129**.
— — *Il Calvario* (in parte di collaborazione), n. 255.
— — *Incoronazione della Vergine* (n. 264).
— Seminario Patriarcale: La *Storia* (a. 1551), n. 22.

anche quando scolorite dalla distanza e dalla intensità della luce; vibra la ricca policromia nell'aria cristallina di un limpido crepuscolo. Le sue architetture son lievi, suntuose, scenografiche; i suoi paesi, suggeriti con arte capricciosa più che svolti; le sue composizioni, apparati di festa, dove le figure, e più che le figure, vesti,

---

Venezia, Chiesa di Sant'Andrea: *San Girolamo penitente.*
— Chiesa di San Barnaba: *Sacra Famiglia*, p. 57, **33.**
— » San Francesco della Vigna: *Madonna col Bambino e i Ss. Giuseppe, Giovannino, Antonio abate e Caterina*, p. 31-34, **13-14.**
— » San Giacomo dall'Orio: Soffitto con le tre virtù cardinali e tondi agli angoli con busti di Santi.
— » Ss. Giovanni e Paolo: *Adorazione dei Pastori* (opera di collaborazione).
— — *Annunciazione* (grande tela restituita, come le due seguenti, dall'Austria).
— — *Natività.*
— — *Assunzione.*
— Chiesa del Monastero di San Giuseppe: *L'Adorazione dei Pastori*, p. 190, **134.**
— Chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti: *Crocefissione*, p. 160 (in nota), **110.**
— » San Pietro di Castello: *I Ss. Pietro, Paolo, Gio. Evangelista con un angelo in alto.*
— » San Polo: Lo *Sposalizio della Vergine.*
— » San Sebastiano, Sagrestia: Soffitto con i *Quattro Evangelisti*, in quattro tondi, con agli angoli coppie di putti, p. 36-38, **16-19**; l'*Incoronazione di Maria* (a. 1555), p. 35-36, **15.**
— — Soffitto della Chiesa: *Incoronazione di Ester; Trionfo di Mardocheo; Ester condotta ad Assuero* (1556), p. 40-45, **21-23.**
— — Pareti del Coro: Scene della *Vita di San Sebastiano, Profeti* e *Sibille.*
— — Arco trionfale: L'*Annunciazione* (1558).
— — Altare a destra: *Madonna con Sant'Antonio e Santa Caterina.* p. 48-49, **26.**
— — Organo, Sportelli: Faccia esterna: *Purificazione*, p. 49-53, **29.** Facce interne: *La Piscina probatica*, p. 53, **30-31.**
— — Altar maggiore: *Apparizione della Vergine a San Sebastiano*, p. 99-102, **69-70**; dal lato sinistro: *Martirio dei Santi Marcello e Marcilliano*, p. 97-99, **67**; dal lato destro: *Martirio di San Sebastiano* (i tre quadri furono eseguiti l'a. 1565), 98-99, **68.**
— Palazzo Ducale, Sala del Collegio: Soffitto (1576-1577). Al centro: *Venezia reggente il mondo con la Giustizia e la Pace;* negli specchi della volta: *Semplicità, Mansuetudine, Abbondanza, Fedeltà, Industria, Moderazione, Commercio*, p. 164-169, **113-118.**
— — Parete di fondo con l'apoteosi della *Battaglia di Lepanto;* ai lati due monocromi: *una Santa e San Sebastiano*, p. 160-164, **111-112.**
— — Sala dell'Anticollegio: il *Ratto d'Europa*, p. 169-174, **119-120.**
— — Sale dei Dieci, della Bussola e dei tre Capi: nella prima, l'ovato della *Vecchiaia e della Gioventù*, p. 26-30, **11**; *Giunone che distribuisce i doni a Venezia*, p. 26-30, **10**; i monocromati intorno all'ovato suddetto, la *Morea* a lato dell'ovato centrale.
— — Sala del Maggior Consiglio: *Il Trionfo di Venezia*, 190-194, **137.**
— — *La Battaglia di Smirne*, p. 190, **115.**
— — *La Difesa di Smirne*, p. 190, **136.**
— — *La Battaglia di Scutari* (queste ultime tre sono opera di collaborazione).
— Palazzo Reale, Libreria del Sansovino: tre tondi del soffitto: 1° la *Musica*, p. 49 (in nota); 2° il *Canto;* 3° l'*Onore.*
— — Figura di Filosofi nelle nicchie (a. 1560).
— — *Cristo nell'Orto*, p. 207, **143.**
Verona, Museo di Castelvecchio: *Deposizione* (n. 245).

armi, ornamenti, forman trofei, brillanti sfaccettati, cascate di gemme orientali. E scherzando con fantasia inesausta fra le sete variopinte, le pellicce d'ermellino, i volti delicati nel velo dell'ombra, Paolo Veronese spalanca ai nostri occhi le porte del suo regno di colore.

Verona, Museo di Castelvecchio: *Madonna Bevilacqua-Lazzise* (n. 243).
— — *Ritratto di Pace Guarienti* (a. 1556), n. 267, p. 45-46. **24**.
— Chiesa di San Paolo: *La Madonna Marogna*, p. 108-111, **75-76**.
— » San Giorgio Maggiore: *Martirio di San Giorgio*, p. 102-104, **71**.
Vicenza, Santuario di Monte Berico: *Banchetto di San Gregorio Magno* (1572), p. 148-151, **103**.
— Santa Corona: *Adorazione de' Magi*.
— Galleria civica: *Sacra Famiglia e una Santa Martire*, p. 64-65, **38**.
— — Putto appartenente al ciclo degli affreschi di Villa Soranzo, p. 21, **6**.
Vienna, Museo storico artistico: *Giovane tra la Virtù e il Vizio* (sembra l'originale del quadro nella Raccolta Frick a New York).

73019

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00448 8413